МАСТАЦТВА



05 /2015

Як самому зрабіць «Мастацтва»

•

«Синий платочек»: песня, напісаная ў Мінску

•

Нонканфармізм 1980-х



Змест

2—5 *Каардынаты*

6 *Кароткі тлумачальны слоўнік.* **К**

7 *Асоба* АЛЯКСАНДР САЛАЎЁЎ

Агляды/рэцэнзіі

8 **Валянцін Пепаляеў** ...І ХАЙ УСЁ СКРОЗЬ ДНА ПРАВАЛІЦЦА
«Чайка» ў Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы

10 **Данат Яканюк** МІНСК—ЕЎРОПА—МІНСК
Два праекты дырыжора Аркадзя Берына

11 **Таццяна Мушынская** ПАЭТРОНІКА
Фільм Аляксандры Шпартавай «Усмешкі за кубкам гарбаты»

12 **Валянцін і Аляксей Губаравы** ПУНКТ ПЕРАСЯЧЭННЯ
«Вертыкальныя вуглы»
ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва

14 **Павел Вайніцкі** РЭСАЙКЛІНГ І NATURE MORTE
«Механізмы: рэфлексіі і метамарфозы»
ў Цэнтры сучасных мастацтваў

16 **Наталля Гарачая** ЧОРНЫМ ПА БЕЛЫМ
«Чорнае. Белае» Арлена Кашкурэвіча ў Палацы мастацтва

17 **Сафія Садоўская** ПАЧУЦЬ НЯБАЧНАЕ
«Твар, які займае кветку» ў прасторы «ЦЭХ»

18 «Экс-архаізм» **Паліны Віцецкай**,
«Музей майго імя» **Васіля Жарнасека**

19 Майстар-клас **Аркадзя Анішчыка, «Далі і Пікаса», «Art Miami New York»**

М-ПРАЕКТ *Вайна. Твары і творы*

20 **Барыс Крэпак** СКРОЗЬ ПРЫЗМУ ГАДОЎ

22 **Алеся Белявец** АД ВЕНЕЦЫІ ДА «ТРАСЦЯНЦА»

25 **Наталля Гарачая** ПАМНАЖЭННЕ СА ЗНАКАМ МІНУС

26 **Ірына Травіна**, **Жана Лашкевіч** «ТРЫБУНАЛ»
АНДРЭЯ МАКАЁНКА Ў НОВЫМ ДРАМАТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

27 **Юры Іваноўскі** ДЗЯЎЧАТЫ З БАЛАДЫ

28 **Жана Лашкевіч** ЗАБРАНАЕ ЖЫЦЦЁ

ТЭМА: 100-годдзе Святаслава Рыхтэра

30 **Святлана Берасцень** БЕЛАРУСКІ СЛЕД
ПІЯНІСТА-ЛЕГЕНДЫ

«Круглы стол»

34 НОНКАНФАРМІЗМ 1980-Х. ТЭРМІНЫ І ХРАНАЛОГІЯ

Культурны пласт

38 **Сяргей Шапран** МАСТАЦКАЯ ГАЛЕРЭЯ ВАСІЛЯ БЫКАВА

40 **Міхаіл Валодзін** СТАРЫ ГАТЭЛЬ, АЛЬБО ГІСТОРЫЙКА ПРА МЕМАРЫЯЛЬНУЮ ШЫЛЬДУ, ЯКОЙ ПАКУЛЬ НЯМА

42 **Вольга Брылон**
«БЕЛАРУСКАЯ БРЫГАДА — ВАШ ТАВАРЫШ ФРАНТАВЫ»
Частка першая

Шпацыр па горадзе

46 **Сяргей Харэўскі, Сяргей Ждановіч**
КВІТНЕЮЧЫ МАЙ РУШЧЫЦА

Пакаленне NEXT

48 **Наталля Гарачая** КАЦЯ СМУРАГА

На першай старонцы вокладкі: **Мікалай Бушчык. Палымяны час.** Правая частка трыпціха. Алей. 2014.
На другой старонцы: **Канстанцін Касцючэнка. Брама памяці.** Бронза. 2015. Мемарыяльны комплекс «Трасцянец».

«МАСТАЦТВА» № 5 (386). МАЙ, 2015.
Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.
Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА.
Мастацкія рэдактары ВЯЧАСЛАЎ ПАЎЛАВЕЦ, НАТАЛЛЯ ОВАД. Літаратурны рэдактар ЛІДЗІЯ НАЛІЎКА. Фотакарэспандэнт СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ.
Набор: ІНА АДЗІНЕЦ. Вёрстка: НАТАЛЛЯ ОВАД, АКСАНА КАРТАШОВА.
Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».
Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. E-mail: art_mag@tut.by

Падпісана ў друк 21.05.2015. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «NewBaskervilleODTT». Ум. друк. арк. 6,0.
Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 1402. Заказ 1273.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

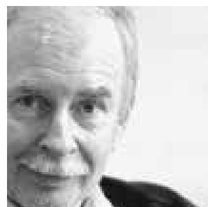


Вольга Бажэнава,
М-аглядальнік

Тыдзень таму я на два дні патрапіла ў Парыж. Горад паступова раскрываўся ў параўнанні: у балюстрадах парыжскіх балконаў і вокнаў, вокнаў-дзвярэй я ўбачыла ўзоры арнаментаў, якія можна сустрэць у беларускіх мястэчках, што захавалі барочнае аблічча. Гэтыя арнаменты былі вынайдзены французамі і распаўсюдзіліся па ўсёй Еўропе. Дзіўна, што ў архітэктуры Парыжа гучалі такія матывы, бо гэтая частка горада пабудавана пры бароне Асмане ў другой палове XIX стагоддзя. Дойліды ў той час інтэрпрэтавалі ўзоры барока даволі вольна, з вялікай вытанчанасцю і пры гэтым не здраджвалі адчуванню меры. Прафесіяналізм праекціроўшчыкаў і выканаўцаў выклікаў захапленне. Вядома, просты гараджанін пра такія рэчы не думае, але складаная лінія сваёй вышталцонасцю і музыкальнасцю абуджае пачуццё прыгажосці. Для парыжскіх архітэктараў XIX стагоддзя адзіная лінія верхніх карнізаў дамоў у перспектыве вуліцы — непарушны закон. У праспекце Незалежнасці ў Мінску гэта страчана. Здавалася б — дробязь, але якая важная! У такіх дробязях і выяўляецца прафесіяналізм, і ў Парыжы гэта асабліва становіцца відавочным. Тут засталіся пляц XVII стагоддзя і гатычныя храмы, але асноўную мелодыю вядзе архітэктура другой паловы стагоддзя XIX. Скласіся ансамблі, а галоўнае — тое, што можна назваць гісторыка-культурным асяроддзем: плошчы становяцца месцам, якое злучае вуліцы, набярэжныя, паркі, сады і зялёныя бульвары. А плошчы маёй сталіцы ўсё больш ператвараюцца ў шырокія — прахадныя — вуліцы.

Пляцы, бульвары, паркі Парыжа вельмі жывыя, там сядзяць, ходзяць гараджане, стаяць кветкі, раскінулі галіны дрэвы, на бруку размясціліся студэнты падчас абедзеннага перапынку... Што ў арганізацыі архітэктурнай прасторы робіць горад прыгожым? Эклектыка ў Мінску і ў Парыжы — падобная, але ў французскай сталіцы няма змешвання гістарычных будынкаў і сучасных: гістарычныя пераважаюць, а сучасныя вынесены ў асобныя часткі горада. Новыя раёны захоўваюць памяць пра гісторыю, як, напрыклад, Дэфанс, дзе традыцыйная трыумфальная арка — велізарны пусты куб без усялякай аздобы — абліцаваная карарскім мармурам. Мармур свеціцца, нібы шкло. Здавалася, што засвоена сусветная прастора, калі я бачыла, як малады месяц ляжаў на куце аднаго з хмарачосаў Дэфанса. Засвоена і іншая прастора: скрозь пліты плошчы можна ўбачыць пяць паверхаў, схаваных у зямлі. Гэта ўжо міфалогія: выяўлены верхнія і ніжнія сусветы і час — у далікатных адносінах да мінуўшчыны. Сучасная архітэктура робіцца філасафічнай: адкрыццё, ніяк не відавочнае тут, у Мінску.

МУЗЫКА



Асабісты кабінет
Дзмітрыя Падбярэзскага

Што гэта было?

Не я адзін адзначыў: ніколі раней свята Перамогі не выклікала столькі мяшаных пачуццяў. Часам апаноўвала ўражанне, быццам падрыхтоўку да 9 мая асобныя людзі ператварылі ў нейкую выключна фармальную справу, якая рабілася не шчыра, а дзеля адчэпнага. Маю на ўвазе афармленне вуліц ды іншыя «дызайнерскія» эксперыменты.

У Інтэрнэце яшчэ напярэдадні свята з'явіліся цэлыя калекцыі «шэдэўраў», пераважна расійскага паходжання, што сведчылі пра тое, з якой абыякавасцю, ледзь не са здзеклівым фармалізмам выконвалі «мастакі» ім даручанае. А як інакш тое зразумець, калі на білбордах з'яўляліся самалёты з чырвонымі зоркамі, прычым самалёты — нямецкія? Тыражаваўся фотаздымак ваенных часоў з выявамі салдат, толькі салдаты былі ў форме яўна не Чырвонай Арміі. А як вам танец моладзі ў паласатых робах, прысвечаны ахвярам канцлагераў? А торт з фігурамі помніка ў Хатыні?! Давялося пабачыць і рэкламу мяснога фаршу ў суправаджэнні ордэна Перамогі.

Ну як гэта можна назваць?! Поўным зацьменнем розуму? І няхай бы ўсе такія рэчы заставаліся ў сценах памяшканняў, дзе яны ў сутаргах нараджаліся. Дык не: яны «ўпрыгожвалі» гарадскую прастору, але на відавочныя ляпы звярталі ўвагу адзінкі. Толькі не тыя, хто раздаваў «мастакам» замовы. Праўду кажучы, амаль усе прыклады амнезіі назіраліся па-за тэрыторыяй нашай краіны. Хоць у Жодзіна, прыкладам, дадумаліся вырабіць пернікі ў



форме пісталета і танка. Прыгадалася вечнае: прымусь дурня маліцца...

І вось яшчэ на што звярнуў увагу. У святочныя дні па радыё, тэлебачанні, на канцэртах у горадзе і парках гучала шмат музычных твораў ваеннай тэматыкі. Ды скрозь гэта былі песні даўно вядомыя, створаныя ў свой час не на замову, а таму шчырыя, запамінальныя. А хто назаве хоць бы дзве-тры песні таго ж рангу, якія з'явіліся, скажам, за апошнія 10-15 гадоў? Неяк цяжка прыгадаць хоць бы адну такую, што магла б стаць побач з «Майским вальсом», «Письмом из 45-го». Падумалася: цяперашнім кампазітарам, відаць, страшнавата брацца за ваенную тэму, бо ёсць небяспека — у музыцы можа пачуцца фальш. Вось і ствараюць сабе песенькі з пустымі тэкстамі і збітымі мелодыямі. Затое — аніякай табе небяспекі прадэманстраваць адсутнасць сапраўднага таленту.

І зноў «Port Mone»

Тое, што ў Беларусі хапае музыкантаў, запатрабаваных па-за межамі краіны, добра вядома. Але ў асноўным гэта прадстаўнікі акадэмічных жанраў. Наконт выканаўцаў іншай музыкі, дык тут справы не такія радасныя: слу-

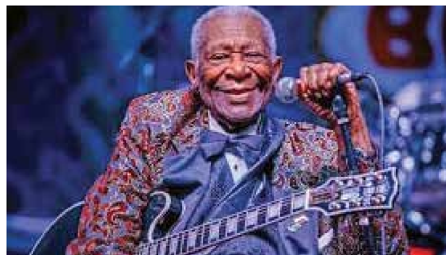


хачы нават суседніх краін назавуць у лепшым выпадку два-тры калектывы. Што не азначае, быццам нам няма чаго паказаць за мяжой.
Нядаўна прайшла інфармацыя, што мінскае трыа «Port Mone» падпісала кантракт з аўтарытэтным канцэртным агенцтвам «Charmenko», сярод кліентаў якога Горан Брэгавіч, Ману Чаа, шэраг вядомейшых рок-груп. Кіраўнік агенцтва англічанін Нік Хобс гэтак пракаментаваў падзею: «Творчасць “Port Mone” знаходзіцца недзе паміж джазам і так званай сістэмнай музыкай, у тым ліку эмбіентам... Гэта вольная музыка, саўндтрэк для захапляльных сноў. Я лічу, што група мае патэнцыял, каб зрабіцца вядомым і паважаным праектам на міжнародным узроўні».

Падпісанне кантракта дазволіць нашым музыкантам выйсці на прынцыпова новы ўзровень гастрольнай дзейнасці, адкрые выгодныя перспектывы для папулярызацыі сваёй складанай, нефарматнай музыкі.

«Люсіль» асірацела

Ёсць у свеце такія музыканты, пра якіх з поўнай на тое падставай кажуць «эпоха». Менавіта такім быў гітарыст Райлі Бі Кінг, куды больш вядомы як Бі Бі Кінг. Ён пайшоў з жыцця 14 мая ва ўзросце 89 гадоў.
Уладальнік шматлікіх прэмій «Грэмі», бясспрэчны аўтарытэт для музыкантаў літаральна ўсіх стыляў ды жанраў, Бі Бі Кінг заўсёды заставаўся сціплым, непатрабавальным, што да хоць бы грашовых пытанняў, чалавекам. Ранней яго магчыма было часта заспець у парках еўрапейскіх гарадоў, дзе ён мог выступаць нават бясплатна. Ён насамрэч шчодра дзяліўся з людзьмі музыкай, якую выпраменьвала ягонае сэрца. Захварэўшы на цукроўку, ён больш за 20 гадоў рэкламаваў лекі ад гэтай хваробы. Праз амаль усё жыццё яго суправаджаў любімы інструмент — гітара фірмы «Gibson», якую Бі Бі Кінг называў жаночым імем Люсіль. Музыканты лічылі за гонар граць разам з ім, а маладыя гітарысты ва ўсім свеце, у тым ліку і ў Беларусі, вучыліся мастацтву блюзавай фразіроўкі на творах, якія выконваў кароль блюза. Вядомы гітарны педагог з Гомеля Аляксандр Цыганок напісаў на ўласнай старонцы ў «Фэйсбуку»: «Ён не выглядаў рыцарам рок-н-рола... Так, ён таксама спяваў фарсіравана, ён таксама іграў на сваім вараным “Гібсане”. Але ён іграў і спяваў тое, што асабіста мне пачало падабацца крыху пазней, калі я пасталеў... Але ж да гэтага часу натоўпы дарослых дзядзькаў (з Блэкмарам у сівой галаве) так і не звярнулі ўвагі, колькі чалавечнасці і музыкі ўтрымліваецца ў песнях гэтага тоўстага жыццярадаснага афра-дзядулі!»



ФАТАГРАФІЯ





Фотарамкі
ад Любові Гаўрылюк

Што ўразіла ў траўні? Дзве падзеі, якія з’ядналіся ў адно кола — часу і аўтара, фарматаў дакументацыі і арту: выстава «Мінск. Нонканфармізм 1980-х» і альбом «Забытае галоўнае». Атмасфера апошніх гадоў эпохі СССР і пачатак творчай кар’еры Ігара Саўчанкі. І калі хтосьці можа не ведаць пэўных персанажаў мастацкага асяродка, то час надзей і ілюзій памятае пакуль велізарная колькасць людзей. Фатаграфічныя серыі Саўчанкі — своеасаблівы апасродкаваны, пераасэнсаваны водгук тых чаканняў. Расчараванняў і фантазій адначасова.

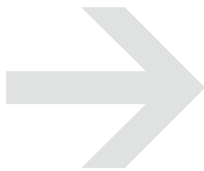


Сярод дакументальных сведчанняў і артэфактаў 1980-х быццам яшчэ гучыць музыка вечарынак, але ёсць і пацверджанні прарываў: першых бесцэнзурных мастацкіх выстаў у Траецкім прадмесці, у Доме кіно, у зале Рэспубліканскай навукова-тэхнічнай бібліятэкі. Ігар Саўчанка пачынае з «Містэрый» і «Алфавіту жэстаў». У альбоме публікуюцца гэтыя серыі (1989—1995), а затым «Без твару», «Сакральныя ландшафты» і «Унікаты» (1989—2009). Ніхто не чакаў такіх моцных выказванняў ад фатаграфіі, тут яе нават не лічылі за від мастацтва. Але, пачынаючы з адкрыцця фотамайстра фінскімі куратарамі, і дагэтуль працы Саўчанкі застаюцца запатрабаванымі ў галерэях Еўропы і Амерыкі.



У нас не прынята ранжыраваць мастакоў, і публічна ніхто не бярэ на сябе адвагу сказаць: «Ён — лепшы». Але я, мабыць, скажу: вельмі радая, што альбом «Забытае галоўнае» выдадзены. Гэта прызнанне творчасці лепшага з нашых сучасных фатографаў на радзіме. Апублікаваныя цыклы — хрэстаматыйныя пры жыцці аўтара, іх ужо вывучаюць студэнты. Цяпер Саўчанка займаецца тэкстамі, і гэта права мастака: працаваць са святлом ці словам. Але фатаграфіі яго перараслі 1980-я, 1990-я і нулявыя ды застануцца ў беларускім мастацтве асабістым унёскам і дасягненнем Ігара Саўчанкі.





Песні
з Таццянай Мушынскай

Ёсць творы, якія з першых тактаў і пачатковых акордаў успрымаюцца музычнымі сімваламі эпохі. Такія песні ваенных гадоў. Некаторыя з іх, як «Священная война» або «Катюша», нарадзіліся ў перыяд Вялікай Айчыннай. Некаторыя, як «На сопках Маньчжурии» або «Прощание славянки», напісаны яшчэ на пачатку XX стагоддзя.

Цікава, што «На сопках Маньчжурии» — не марш, як можна было б уявіць, а... вальс. Аўтар сачынення, ваенны капельмайстар Ілля Шатроў прысвяціў яго сябрам і аднапалчанам, якія загінулі ў 1905-м у час руска-японскай вайны. З месяц таму на YouTube выпадкова пачула выкананне гэтага твора мужчынскім хорам Срэценскага праваслаўнага манастыра. У спевах адчувалася такая глыбіня духу, што падумалася: сачыненне, роўнае па моцы, сучасным кампазітарам і не напісаць!

Марш «Прощание славянки» нарадзіўся пазней, у 1912-м. Яго аўтар Васілій Агапкін быў тады студэнтам Тамбоўскага музычнага вучылішча, потым зрабіўся кампазітарам і ваенным капельмайстрам. З'яўленне маршу спраВакаваў пачатак Першай балканскай вайны, змаганне супраць Асманскай Імперыі. Уражанне ад гэтага сапраўды геніяльнага твора — ён народны і фальклорны. Бо асобны, канкрэтны чалавек, здаецца, і не ў стане ўвасобіць увесь трагізм і суровасць развітання, калі ніхто не ведае, хто вернецца з фронту, а хто назаўсёды застанецца на палях вайны. Колькі разоў прагучала «Прощание славянки» ў фільмах, спектаклях і тэлеперадачах? Напэўна, немагчыма і не падлічыць.

Шматлікія і часамневерагодныя інтэрпрэтацыі сачынення заўжды сведчыць пра яго мастацкую трываласць. Згадаю два прыклады. Каралеўскі аркестр Нарвегіі ў святочным абмундзіраванні спявае «Прощание славянки». Па-руску, з акцэнтам, але захоплена. Таксама — пра перамогу. І радзіму — толькі, напэўна, сваю. Яшчэ прыклад. У Кітаі парад. Па велізарнай плошчы маршыруюць шэрагі дзяўчат-вайскоўцаў у чырвоных касцюмах і белых бярэтках. Ідуць, як па струнцы. А хор за кадрам спявае «Развітанне кітайскай славянкі». І ў далёкім Кітаі твор запатрабаваны. Нечакана, а таму хвалюе!

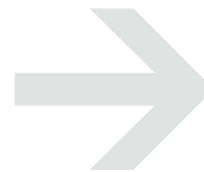


Тэма змагання з ворагам, тэма подзвігу і памяці вайны заўжды займала вялікае месца ў творчасці беларускіх кампазітараў. Бо па нашай зямлі неаднойчы ўздоўж і ўпоперак бязлітасна ішлі баі. Усе творы не пералічыш, згадаю некаторыя зорныя імгненні. У 1965-м, да 20-годдзя Перамогі, была створана песня «Обелиски» («Серые камни, свинцово тяжелые камни...»). Музыка яе належыць Дзмітрыю Смольскаму, кампазітару, які ўсё свядомае жыццё працаваў у акадэмічных жанрах. А словы — франтавіку і паэту-песенніку Міхаілу Ясеню. У 1966-м, на Першым усесаюзным конкурсе артыстаў эстрады, Віктар Вуячыч выступіў з песняй «Память сердца» («Не спится только ветерану...») і аказаўся пераможцам. Сумесны твор Ігара Лучанка і Міхаіла Ясеня ў 1970-я і 1980-я быў надзвычай папулярным. У 1985-м нарадзіўся яшчэ адзін песенны шэдэўр гэтых аўтараў — «Майский вальс» («Помнит Вена, помнят Альпы и Дунай...»). Хто толькі яго ні выконваў! Яраслаў Еўдакімаў і Якаў Навуменка, Іосіф Кабзон і ансамбль «Сябры».

Гэтыя і іншыя славутыя кампазіцыі гучаць у нашай краіне часта, не толькі 9 мая і 3 ліпеня. Выконваюцца на парадах, у канцэртах, у радыё- і тэлеперадачах. І кожны раз глыбока кранаюць сэрцы і душы слухачоў. У іх — даніна павагі бацькам і дзедам. Удзячнасць ветэранам. Рэха памяці. Нарэшце адлюстраванне таго жорсткага і гераічнага часу. Гэтыя песні пра жыццё і смерць, шчасце і гора. Што можа быць бліжэй сэрцу чалавека? Напэўна, нічога.

Спявак Віктар Вуячыч, кампазітар Ігар Лучанок, паэт Міхаіл Ясень. 1966.





Гульня ў бісер
Наталлі Гарачай

Ці не будзе ўжо збітай тэмай — наракаць на беларускі падыход правядзення Ночы музеяў?.. Дарагія квіткі, невялікая колькасць мерапрыемстваў, непрыстасаванасць інстытуцый да



патрэбаў грамадства ні па здольнасці прыняць вялікія натоўпы ахвочых да культурнай праграмы, ні па банальным забеспячэнні пляцоўкі пунктам продажу гарачай гарбаты, калі надвор'е спрагназавана халоднае. Але традыцыя прыжылася, і складана ўявіць май без штогадовага перамяшчэння ўзрушаных наведнікаў ад адной выставачнай прасторы да другой у пошуках цікавай праграмы альбо незвычайнай экспазіцыі. Рэдакцыя нашага часопіса не засталася абыякавай да сусветных традыцый і вырашыла выйсці за рамкі прывычнага ды за тэрыторыю ўласнага офіса. У аднаўленым бялюткім





холе Палаца мастацтва пры падтрымцы Саюза мастакоў адбыліся інтэрактыўная DIY-імпрэза «Зрабі сваё “Мастацтва” сам!» і аднадзнеўны калектыўны выставачны праект «MADE BY», удзельнікамі якога сталі Антаніна Слабодчыкава, Анро, Яўген Шадко, BAZINATO і Юра Шуст, Алена Гай-



дук, Алеся Жыткевіч і іншыя. На адзін вечар мастакі прадставілі калажы, самаробныя кнігі, газеты, паштоўкі, графіку і аб’екты, тэхніку ўтварэння якіх можна смела назваць прыкладам беларускай самвыдат-культуры.

«Зрабі сваё “Мастацтва” сам», жывы майстар-клас па стварэнні самаробнага выдання, быў запланаваны як выхад з прывычнага раскладу працы рэдакцыі: зрабіць крок насустрач арт-спажыўцам, убачыць адно аднаго, паціснуць рукі і мо нават утварыць разам нешта зусім новае — сваё «Мастацтва», без абмежаванняў і стэрэатыпаў. Мы прапанавалі гасцям мерапрыемства парэзаць старыя нумары часопісаў ды сфармаваць сваю рэальнасць беларускага арту: неабходныя рысы таго культурнага свету, пра які мы марым, жывыя і трапяткія навіны нашай творчай прасторы ў адказ на незадаволенасць арт-рэчаіснасцю краіны, дэфіцыт актуальнай прэсы, недахоп выбухных выстаў і праектаў, маўчанне крытыкаў. Мы някепска павесяліліся ў прахалодны майскі вечар. Вынік нашай калектыўнай творчасці будзе аформлены ў pdf-часопіс і ў хуткім часе стане дасяжны на нашай старонцы «Мастацтва» ў «Фэйсбуку» ды сайце www.kimpress.by/mastactva.



Фота Сяргея Ждановіча.

ТЭАТР





Падзейны шэраг
з Жанай Лашкевіч

На трэцім годзе навучання акцёрскі курс прафесара Уладзіміра Мішчанчука з Беларускай акадэміі мастацтваў падрыхтаваў першую выпускную работу — «Радавых» Аляксея Дударава. Праз год студэнты абараняцца, а спектакль мецьме магчымасць застацца ў рэпертуары Тэатра-студыі кінаакцёра, чые службоўцы дапамагалі дыпломнікам да прэм’еры. Мастацкі вынік супрацоўніцтва безумоўна пацвердзілі прэм’ерныя паказы.

Камернай пляцоўцы Тэатра-студыі надзвычай прыдаўся жанр драматычный балады, вызначаны аўтарам: глядзельня сведчыць дзею за метр ад выканаўцаў. Ім не прыкрыцца эфектамі выбухаў, стрэлаў і дыму, бо тыя слушна пасунуты на ар’ерсцэну. Згубу, страту, пакуту, узвышэнне сваіх персанажаў студэнты перажываць-муць самым найдалікатным чынам, кантралюючы эмоцыі, не парушаючы тэатральнай умоўнасці, калі трэба, напрыклад, апынуцца на адлегласці выцягнутай рукі і не заўважыць адно аднаго... Што тэхнічна, што псіхалагічна «Радавыя» – складаны спектакль-іспыт. Стыль масавых пластычных сцэн вырашыў артыст Драматычнага тэатра Беларускай арміі Ігар Шугалееў: атакі, перабежкі, праследы і да т.п. набылі харэграфічны кшталт (такім чынам — зладжана, рытмічна і ў прыгожай пабудове — рухаецца кардэбалет мюзікла). Пластыка пацвердзіла, наколькі «Радавым» бракуе адметнага (лепш — арыгінальнага) музычнага шэрагу.



Рэжысёр-пастаноўшчык Алег Кірэеў заахвоціў дакладнае, скупаватае на пачуцці выкананне салдацкіх споведзяў і дыялогаў, стараннае, шчыльнае ўзаемадзеянне ў масавых сцэнах. «...Калі ўжо лёс усклаў на чалавека пакуты, ён мусіць убачыць у гэтых пакутах, у здольнасці перанесці іх сваю непаўторную задачу», — казаў Віктар Франкл. Гэта выснавана не ў тэатры, але рэжысёрскую задачу вызначае дакладна. Яе зразумелі і добра выканалі: Сяргей Лапаніцын (Дугін), Дзмітрый Ягораў (Бушцец), Дзмітрый Клімовіч (Дзерваед), Павел Лотараў (Салянік), Аляксандр Тарасаў (Адуванчык), Кірыл Дыцэвіч (лейтэнант НКУС), Яна Хадановіч (Верачка), Ганна Богдан (Люська), Ліда Шукава (Наста), Раман Новак (глуханямы немец).

«Радавыя» Аляксея Дударава.
Сцэна са спектакля.
Фота Сяргея Ждановіча.

Літаральна пра візуальнае К

Наталля Гарачая

Кантэкст

Казаць, абапіраючыся на **к.** (ад лац. contextus — сувязь), — значыць, як сцвярджаюць слоўнікі, прытрымлівацца ў размове пэўнага ўзроўню абстракцыі і выкарыстоўваць паняцці зададзенага ў ёй семантычнага поля. У больш шырокім значэнні **к.** — асяроддзе, у якім існуе аб'ект размовы. Чым глыбей веданне **к.**, тым больш цэласная індывідуальная карціна, больш поўным і адэкватным будзе разуменне таго, што адбываецца. Два наведнікі выставы па праекце Міхала Іваноўскага «Як найдалей ад людзей» (студзень 2015 года, галерэя «Ў»), адзін з якіх пацікавіўся тэкстам эксплікацыі, а другі паленаваўся,


1.

разглядваюць дзве розныя экспазіцыі. У сітуацыі постмадэрнізму, у палоне якога мы па-ранейшаму знаходзімся, веданне **к.** абсалютна неабходна для асэнсаванага ўспрымання большасці твораў сучаснага мастацтва.

Канцэптуальнае мастацтва

У 2005 годзе Сайман Старлінг атрымаў Прэмію Цёрнера за працу «Shedboatshed»: драўляны хлеў ёнператварыў у лодку, праплыў на ёй уніз па Рэйне і перарабіў зноў у хлеў. Вынаходніцтва самога тэрміна **к.м.** прыпісваюць амерыканскаму філосафу і музыканту Генры Флінту. Так называлася яго эсэ, апублікаванае ў кнізе «An Anthology of Chance Operations» («Анталогія выпадковых дзеянняў») у 1963 годзе. **К.м.** мае справу не з вобразамі, а з ідэямі — гэта пэўны спосаб разумення, трактоўкі падзей, асноўная кропка гледжання, сістэма поглядаў на з'явы ў свеце, прыродзе, грамадстве. У **к.м.** Беларусі дастаткова выдатных прыкладаў, ёсць свае пазнавальныя героі і спецыфіка. Праект Жанны Гладко «Inciting Force» можна


2.

ўпісваць у падручнікі як ідэальны прыклад **к.м.** — вы не знойдзеце тут прывычных спосабаў падачы візуальнай інфармацыі, але атрымаеце поўную эмацыйную карцінку, складзеную са схемаў, фотафактаў, прадметаў і дакументацыі.

Кіч

Слова перакладаецца як халтурка, безгустоўшчына ды ўвайшло ва ўжытак адказам на вялікі аб'ём мастацкіх прац у XIX стагоддзі, дзе эстэтычныя якасці падменены перабольшанай сентыментальнасцю або меладраматычнасцю. Адна з ранніх стандартызаваных праяў масавай культуры, што была і застаецца штучным паказнікам статуснасці, сёння **к.** разглядаецца яшчэ і як непаўнавартаснасць ды нізкапробнасць і ні ў якай ступені не суадносіцца са справай абуджэння сапраўднага эстэтычнага пачуцця. Стэрэатыпнасць, серыйная вытворчасць, слязлівая тэматыка: дзеці, анёлы, цнатлівіцы ў белых строях, лебедзі і кветкі, багата накрыты стол, бясконцы акіян з блакітнымі хвалямі, сонца імкнецца на захад... і ўсё гэта ў адным творы. Узгадваеце нешта такое? Не будзем паказваць пальцам.

Культавая асоба

Пошукавая сістэма па запыце «**к.а.**» адразу выдае сінанімічныя — лепшая, знакамітая, вядомая. Само паняцце культавасці з'явілася ў мастацкім свеце праз шоу-бізнэс і асацыюецца выключна з паспяховасцю: паспяховы аўтар робіцца **к.а.**, культавасць — вырак быць паспяховым. Мастак, куратар, мастацтвазнаўца, галерыст ці крытык, які мае ўсе прычыны стаць аб'ектам для пакланення і шанавання па крытэрах выключнасці і актуальнасці, адразу збірае вакол сябе прыхільнікаў і прагных, што гатовыя ствараць легенды і ўшаноўваць рэдкія фотаздымкі з выявай **к.а.**, архіваваць жыццярыс героя, складаць мемуары «Як я стаяў у чарзе побач са спадаром Ікс». Не губляйце пільнасці, сістэма беларускага арту фармуецца несупынна — недзе побач з вамі існуе, носіць акуляры і пінжак у клетку **к.а.**, і ў кніжцы пра пакаленне 2010-х усплыве той мастацкі акт, сведкам якога вы выпадкова апынуліся. Гісторыя і яе міфы ствараюцца тут і цяпер.

Куратар

Найбольшае значэнне фігура **к.** (ад лац. curator — апякун) набыла ў галіне сучаснага мастацтва. **К.** не проста тэхнічна арганізоўвае выставы, працу музея ці арт-праекты, але і з'яўляецца суаўтарам, так як менавіта ён вызначае актуальнасць той ці іншай тэмы і галоўныя кірункі працы, бачыць сітуацыю цалкам. Як адзначыла на адной са сваіх лекцый у Мінску Лаліта Ябланскене, дырэктар Нацыянальнай мастацкай галерэі ў Вільнюсе: «**К.** — гэта інтэлектуал ад мастацтва». У беларускай сітуацыі недахопу прафесійных


3.

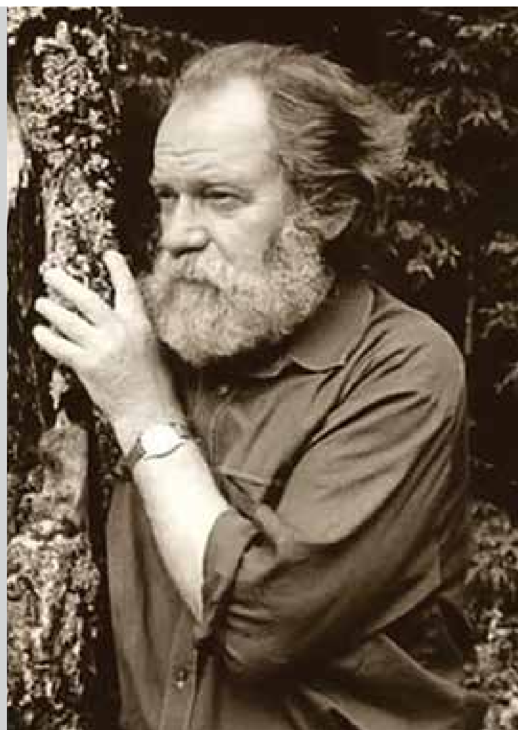
к. існуе трывалае правіла: жадаеш зрабіць добра — зрабі гэта сам. Менавіта так і дзейнічае Руслан Вашкевіч. У яго куратарскай кар'еры, акрамя ўласных праектаў, — шэраг маштабных акцый і выстаў з рэкорднай колькасцю ўдзельнікаў, напрыклад «Радыус нуля».

1. Міхал Іваноўскі. З праекта «Як найдалей ад людзей».

2. Праект Жанны Гладко «Inciting Force».

3. Праект «Радыус нуля. Анталогія нулявых».

Аляксандр **Салаўёў**



Даведка. Аляксандр Салаўёў нарадзіўся 13 верасня 1926 года ў вёсцы Салані Арэдзежскага раёна Ленінградскай вобласці. З 1943-га — у партызанах, праз год — у дзеючай Чырвонай Арміі. У 1957-м скончыў Ленінградскае вышэйшае мастацка-прамысловае вучылішча імя В. Мухінай, а ў 1965-м — Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Працаваў мастаком-пастаноўшчыкам, галоўным мастаком Нацыянальнага тэатра імя Якуба Коласа. З 1973 па 1977-ы — старшыня праўлення Віцебскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў БССР. Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі (1982). Узнагароджаны ордэнам «Вялікая Айчынная вайна» II ступені, юбілейнымі медалямі ў гонар Перамогі ў Вялікай Айчыннай. Цяпер на пенсіі.

Ці трэба тлумачыць, якімі імёнамі выбітных мастакоў азораны Віцебск? Пэн, Шагал, Малевіч, Рэпін і далей — ажно да небакраю! У вірлівай гамане майстроў пэндзля і алоўка культурнай сталіцы Беларусі Аляксандр Аляксандравіч Салаўёў, для сваіх — Сан Саныч, бадай ці не самы нешматслоўны і непрыкметны. У побытавым сэнсе. Аднак калі гутарка ідзе пра творчасць, пра яго можна пачуць эпітэты і азначэнні кшталту «патрыярх», «жывая легенда», «Майстар з вялікай літары»... А ён такі, які ёсць: сціплы, але не без гонару, просты, ды не праставаты, мудры, аднак без пыхлівага ментарства. Вось колькі словаў з электроннай Віцебскай энцыклапедыі: «Прыезд Аляксандра Салаўёва ў Віцебск абумовіў з'яўленне пасляваеннага гарадскога авангарда. Ягоная творчасць моцна паўплывала на адраджэнне ў Віцебску традыцый эксперыментальнага мастацтва, умацаванню мовы абстракцыі і метафарычнай вобразнасці».

— Госпадзе, Божа мой, — улюбёным сваім уступам нетаропка пачынае Сан Саныч. — Мастацтва — гэта шчасце ў поўным яго ўвасабленні. Гэта своеасаблівая рэлігія, якая не паддаецца навуковым эксперыментам і вышэйшая за звычайны чалавечы розум. Таму тут вельмі важныя адкрыцці, якія б узрушвалі і ўзвышалі не толькі душу самога творцы, але і тых, хто ўмее бачыць і суперажываць. Гэта пры тым, што кожны сапраўдны мастак цураецца натоўпу і па сутнасці адзінокі, сам-насам са сваёю душой...

Яго сустрэч і ўспамінаў хапіла б на тамы і тамы, але пра ваеннае ліхалецце былы партызан, а затым і франтавік, не любіць узгадваць. Таму што гэта пякельна балюча і незагойна. Да народных мсціўцаў сямнаццацігадовы падлетак падаўся разам са старэйшай сястрой Антанінай у сорак трэцім. Сястра загінула, а ён выжыў і ўжо ў дзейным войску помсціў ворагам спачатку на Карэльскім перашыйку, а потым у баях за Прыбалтыку.

Маё даўняе сяброўства з Сан Санычам дазваляе мне вызначыць яго па натуры, складзе характару і жыццёвых прынцыпах як зацятага адналюба. Адзіная жарсць — мастацтва, якому ён аддадзены без астатку, адзіная каханая — жонка Варвара, з якой у згодзе ўжо шэсцьдзесят два гады, адзіная любоў — Коласаўскі тэатр, дзе ім аформлена пад дзве сотні спектакляў...

10 пытанняў

Апошняя кніга, якую вы прачыталі.
— «Дзённікі» Міхаіла Прышвіна. Уражваюць шчырасць, адкрытасць, дасціпнасць і высокая духоўнасць пісьменніка.

Працы якога мастака заўсёды прыцягваюць вашу ўвагу?
— Врубеля, геній якога і па сёння не да канца раскрыты і асэнсаваны.

Якую музыку слухаеце часцей за ўсё?
— Скрабін і Вагнер. А ўвогуле люблю музыку, якая заклікае да барацьбы. Кожны раз кранае сэрца і душу вагнераўская ўверцюра да «Тангейзера».

З кім з дзеячаў мастацтва вам хацелася б шчыра пагутарыць сам-насам?
— З тым жа Врубелем. А яшчэ — з Блокам і Андрэем Таркоўскім.

Якія падзеі, рэчы, асобы паўплывалі на вашу дзейнасць?
— Мой бацька, Аляксандр Андрэевіч, светлая яму памяць. Ён не толькі быў таленавітым самадзейным мастаком, але і здольным гаспадаром, клапатлівым сямейнікам, майстрам на ўсе рукі.

Назавіце тры рэчы, якія вы абавязкова ўзялі б з сабой у падарожжа.
— Фотаапарат, эцюднік і фарбы.

Ці ёсць у вас любімыя выразы, афарызмы, якія дапамагаюць вам у працы?
— Адказнасць перад вечнасцю.

З якім акцёрам ці актрысай вам хацелася б сфатаграфавацца?
— Фатаграфаваць люблю, фатаграфавацца — не.

Які сайт адчыняецца першым, калі вы заходзіце ў Інтэрнэт?
— З Інтэрнэтам адносіны неяк не складліся.

Казачнае пытанне: назавіце тры свае жаданні залатой рыбцы.
— Здароўя, каб завяршыць пачатае. Часу, каб здзейсніць наканаванае. Энергіі, каб спраўдзіць сябе даастатку.

Падрыхтаваў Кастусь Северынец.


1.

Месцамі насуперак рэжысёрскай канцэпцыі ўзнікаюць нечаканыя гэгі. Тут во Медзвядзенка мерае крылы, што пакінула пасля няўдалага выступу Зарэчная — няўжо і ён марыць пра сцэну? Там во Дорн караскаецца па драбінах і ловіць радыёантэнай «варожыя» галасы, ні на хвіліну не адцягваючыся ад таго, што адбываецца навокал.
Рэжысёрская канцэпцыя пінігінскай «Чайкі» тлумачыцца ў першым акце — падчас дачнага спектакля ў сцэне маналогу Ніны Зарэчнай, чытаным на фоне апакаліптычнай відэаінсталяцыі, якой са свайго ноўтбука, мабыць, кіруе Трэплеў, седзячы на падлозе. Трэплеў, варта заўважыць, лысы, але вочы гараць. Трэба звыкнуць і асвойтацца.
Выяўляецца, што да маналогу, які ў Іскандэра Сакаева быў перакручаны і ператвораны ў фарс (калі не ў фарш), Мікалай Пінігін ставіцца падкрэслена сур'ёзна і крыху сумна. Калі ў папярэдніх працах дэклараваны рэжысёраў песімізм не адчуваўся, дык у «Чайцы» ён прасякнуў паветра. Выдае, Пінігін і напраўду верыць, што «ўсе жыцці, здзейсніўшы свой сумны круг», рана ці позна згаснуць. І вера гэтая мае долю кранальнасці. Калі ж вы глядзіце на рэчы больш аптымістычна і справядліва лічыце, што бліжэйшыя пяцьсот гадоў апакаліпсіс матухне Зямлі не пагражае, вам будзе складана ўбудавацца ў рэжысёрскую сістэму

...І хай усё скрозь дна праваліцца

«Чайка» Антона Чэхава ў Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы

Валянцін Пепяляеў


2.

Новая «Чайка» ў пастаноўцы мастацкага кіраўніка Купалаўскага Мікалая Пінігіна — сцэнічны твор, шмат у якіх сэнсах нечаканы. Тэатралы толькі-толькі ачуліся пасля дзёрзкага і натхнёнага спектакля Іскандэра Сакаева ў Дзяржаўным маладзёжным тэатры, як ім тут жа прапанавалі прайсці чэхаўскі квэст нанова. Да ўсяго ў красавіку на своеасаблівы рэмэйк спектакля «Чайка. Досвед прачытання» запрасіў і Аляксей Ляляўскі ў Беларускі дзяржаўны тэатр лялек. Куды ні зірні — паўсюль іранічна ўсміхаецца Чэхаў.
«Чайка» Пінігіна «становіцца на крыло» і выпроствае ганарлівую спіну паступова. У дэкарацыях літоўскага мастака Марыюса Яцоўскіса праглядаецца відавочны мінімалізм — стэрыльны і халодны; тэмпераментная музыка Андрэя Зубрыча, наадварот, нагадвае эмацыйную класічную школу мінулага стагоддзя. Зоя Белахвосцік (Аркадзіна), Віктар Манаеў (Сорын), Аляксандр Падабед (Дорн), Валянціна Гарцуева (Ніна) іграюць паводле класічнага канону. Нейкую долю ўзбуджанасці і псіхадэлічнага пачатку спакваля ўносіць Аляксандр Казела, выканаўца ролі Трэплева.

каардынат. А што? Навакольнае асяроддзе забрудзілі, парніковы эфект наблізілі, мірны атам ашчэрыўся зусім не мірна. Прадчуванне апакаліпсісу ў «Чайцы» — стрыжань спектакля. Яно тлумачыць і некаторыя ўсхліпы, і матырыку персанажаў, перабольшаную ў асобных сцэнах. А мо галоўны апакаліпсіс ужо надышоў? Ці гэта простыя магнэсавыя буры? А мо апакаліпсіс у тым, што маці не жадае зразумець і пашкадаваць сына, а сын неўзаемна закаханы ў тую, якая закахалася ў іншага? Тады ўжо ўсё адно — хай усё скрозь дна праваліцца, бо з гэтымі людзьмі ніякай рады не дасі.
Нягледзячы на чорную меланхолію, рэжысёр акуратна вывуджвае з п'есы ўвесь наяўны гумар. Як заўжды, кранае сваім запозненым каханнем да доктара Дорна Паліна Андрэеўна (мне давялося ўбачыць выкананне Юліяны Міхневіч). Як каштоўнае зелле нясе сваю мізантропію змрочная і ўзлаваная Маша (Вікторыя Чаўлытка) — насамрэч яна, вядома, проста закахалася ў Трэплева, а ён яе не заўважае. Ці знайшоў штосьці новае ў Трыгорыне артыст Раман Падаляка? Ягоны Трыгорын у меру інтэлігентны, у меру прынцыповы. Да якога мы і прызвычаіліся.





«Чайка» — той рэдкі спектакль, які трэба глядзець абавязкова. І на два склады выканаўцаў, каб параўнаць. Надта ўжо розныя па сваіх індывідуальнасцях артысты, занятыя ў ім. Трыгорыны Рамана Падалякі і Паўла Харланчука будуць зусім рознымі. Як і Дорны Аляксандра Падабеда ды Ігара Сігова. Як Паліны Андрэеўны Юліяны Міхневіч і Алены Сідаравай.
«Чайка» дае нагоду для разваг. Пасля рамонту, рэканструкцыі і рэстаўрацыі гэты спектакль стаў бадай першым у шэрагу самых сур'ёзных з рэпертуару. Першым сярод вялікіх ансамблевых твораў («Пан Тадэвуш», «Дон Жуан»), дзе вельмі шмат залежыць ад звыклага пачуцця локця. І «Местачковае кабарэ», і «Ноч на Каляды», і «Лістапад. Андэрсен» збольшага задуманы як акцёрскія калажы ці ронда на зададзеную тэму ды лёгка разбіраюцца на складнікі. «Чайка» — іншая. Не падхопіць артыст патрэбную інтанацыю, спудлуе — і ўтворыцца эмацыйная яма, на якую так проста латку не паставіш...
Нягледзячы на тое, што гарнітуры персанажаў вытрыманы, як той казаў, «у духу», трактоўку п'есы можна зразумець і гэтак: дзеянне адбываецца ў іншасвеце. Так бы мовіць, ужо пасля Апакаліпсісу. А ўсе капялюшыкі і фальбонкі — хіба згадкі пра мінулае, пра цудоўныя дні на лецішчы. Морак і насланнё. Бо напраўду жывога ў гэтым спектаклі мала. Мне здаецца, аніводная праца Пінігіна па ступені негатыўнай энергетыкі не набліжалася настолькі да літоўскага тэатра: гэта Чэхаў без святла ў канцы тунэля. Змрочны, без выйсця.
Чэхава называюць пачынальнікам п'есы абсурду. З гэткай версіяй «Чайкі» драматурга можна назваць і пачынальнікам постапакаліптычнай літаратуры — згадаем школу «паўднёвай готыкі» разам з Кормакам Макарці, Фланеры О'Конарам, Тэнесі Уільямсам, Труманам Капотэ. У Чэхава з імі шмат агульнага — і ў тэмах, і ў раскрыцці характараў. Амаль ва ўсіх п'есах Уільямса і Чэхава людзі, якія апынуліся ў адной замкнёнай прасторы, пачынаюць выяўляць не лепшыя якасці сваіх характараў (спачатку стамляюцца — а потым адбываецца выбух).
«Чайка» Пінігіна ўпісана ў гэты культурны кантэкст. Яна пастаўлена для гледача дваццаць першага стагоддзя, які, вядома, і Капотэ, і Уільямса чытаў. Мяркую, спектаклю не зашкодзіла б трошкі хаосу. І ў гэткім Чэхаве неяк зусім мала рускага. А мо і не павінна быць? Ён ідзе на выдатнай беларускай мове — пераклад Марыны Казлоўскай, а ўсе ахвочыя могуць скарыстацца сінхронным перакладам на англійскую. Праўда, на прэм'ерным паказе ніводнага замежніка ў слухаўках я не заўважыў. Можа быць, яны яшчэ падцягнуцца.
Хочацца, каб тэатр працягнуў абраную лінію. Апакаліпсіс? Некамунікабельнасць? Напрамілы бог. Мы толькі парадуемся. Досыць нам кабарэ, шоу, рэканструкцый і іншых гулікаў. Вымагаем сур'ёзных, хоць і песімістычных, спектакляў, і хай усё скрозь дна праваліцца. Урэшце, рэжысёрскі песімізм таксама аплачваецца.



1. Аляксандр Казела (Трэплеў), Яўгенія Кульбачная (Аркадзіна).

2. Віктар Манаеў (Сорын), Яўгенія Кульбачная (Аркадзіна), Валянціна Гарцуева (Зарэчная).

3. «Чайка» Антона Чэхава. Сцэна са спектакля.

4. Валянціна Гарцуева (Зарэчная).

5. Валянціна Гарцуева (Зарэчная), Павел Харланчук-Южакоў (Трыгорын).

Фота Сяргея Ждановіча.



Мінск — Еўропа — Мінск

Два праекты дырыжора Аркадзя Берына

Данат Яканюк

«Усё пачалося з мамы. У дзяцінстве. Наш сімфанічны аркестр у 1950-я летам гастраляваў у Гомелі, — згадвае дырыжор. — Мама мяне прывяла на канцэрт у гарадскі парк. Я ўбачыў і пачуў СІМФОНІЮ! І дырыжораў, перадусім Віктара Дуброўскага. Тады ўсё і распачалося...»

Мараю засвяціла жаданне: быць першым, лепшым, стаць дырыжорам. З 1968-га, пасля атрымання дыплому, Аркадзь Берын — выкладчык, дацэнт, прафесар, загадчык кафедры оперна-сімфанічнага дырыжыравання Беларускай кансерваторыі. Удасканальваў майстэрства ў аспірантуры Маскоўскай і Ленінградскай кансерваторый, слухаў-бачыў Мравінскага, Мусіна, Раждзественскага, дабіваўся кансультацый у іх. Вывучаў з партытураю запісы Караяна.

1990 годам пазначаны старт Берына ў якасці дырыжора-арганізатара, калі ён стварыў Дзяржаўны духавы аркестр «Няміга»; а ў 1997-м — маладзёжны аркестр «Фанфары Беларусі», які ў наступным годзе атрымаў Гран-пры на Міжнародным конкурсе духавых аркестраў у Люксембургу. Пасля Гранпры ў Люксембургу на фестывалі пад эгідаю ЮНЕСКА — гастрольны тур па гарадах Італіі, Германіі, што завяршыўся ў прэстыжным «Міленіум-цэнтры» ў Лондане. Дырыжора запрашаюць на майстар-класы ў шматлікія краіны Еўропы. На фірме «Olympia» ў Лондане ён запісвае кампакт-дыскі. Пасля пераезду ў Дортмунд ён выступае ў розных гарадах Германіі.

З 2003 года Аркадзь Берын — мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор фестывальнага International Symphony Orchestra of Germany, які распачаў сваё існаванне зноў-такі дзякуючы арганізатарскім здольнасцям Аркадзя. Тое ж датычыць і фестывалю Юрыя Башмета ў Германіі, арганізатарам і прэзідэнтам якога Берын быў з 2003 па 2009. У 2010—2014 гадах — ажыятажныя музычныя форумы ў Мінску «Уладзімір Співакоў запрашае» з яго ўдзелам. Сярод салістаў праектаў, у якіх удзельнічаў маэстра, — сусветна вядомыя Карэрас, Фейдман, Пятроў, Грыгаран, Мюлер-Шот, Эл Дзі Меола. Такі вось наш зямляк.

А цяпер крыху больш канкрэтна пра два праекты, якія дырыжор ладзіў у Мінску. Спачатку — юбілейны канцэрт славутага кампазітара Дунаеўскага-сына. Аншлаг, зорныя госці (Міхаіл Баярскі, Дзмітрый Харацьян), Дзяржаўны акадэмічны сімфанічны аркестр Беларусі на чале з самім Берыным. Другі праект — юбілейны гала-канцэрт дырыжора. Зноў-такі ў Палацы Рэспублікі. Агульнае ўражанне: эксперымент, тэмперамент і... падзяка Радзіме. Бо за мяжой — у Італіі, Галандыі, Англіі, Францыі, Венгрыі, Ліхтэнштэйне, Люксембургу, Турцыі, Аўстрыі, Ізраілі, Расіі, дзе Аркадзь Берын неаднойчы дырыжыраваў на чале выдатных аркестраў апошнія 15 год, — не схацеў маэстра зладзіць уласны творчы юбілей.

Сёлетні юбілейны «сюрпрыз» майстра быў спробай адаптаваць акустычна складаную залу Палаца і натуральнае гучанне вялікага сімфанічнага аркестра да ўзмацняльнай апаратуры. «Мікрафонны тэмбр» гукафарбаў у той вечар быў крыху нязвыклым. Нечакана рэльефна загучалі альты, віяланчэлі і кантрабасы, якія пры традыцыйным філарманічным выкананні чутныя менеей. Інакш кажучы, удасканаліў Берын гучанне сімфанічнага аркестра ў электронным асяроддзі.

У сваёй праграме дырыжор паспрабаваў спалучыць неспалучальнае — фрагменты класічных опер і аперэт, эстрадныя песні ды «цыганскія» шлягеры. У адпаведнасці з кліпавым мысленнем XXI стагоддзя. Чайкоўскі, Пахмутава, Кальман, Вердзі. Лучанок, Пучыні, Штраўс. Расіні, Ніна Рота. Сярод выканаўцаў — Дзяржаўны камерны хор Беларусі на чале з Наталляй Міхайлавай. Канстанцін Масковіч, народны артыст Малдовы, пан-флейтыст. Сяргей Ваўчкоў, пераможца расійскага тэлепраекта «Голас». Аляксандр Малінін з імправізацыйнай фантазіяй і вядомымі рамансавымі шлягерамі. А дырыжор? У свае семдзесят Аркадзь Осіпавіч узлятаў на подыум, як студэнт. Дырыжорская манера — выбуховая; жэсты, аркестрантам зразумелыя і разнастайныя. Яго дырыжорская палітра, пластыка рухаў — вось тое слоўца! — экстравертныя.

На гэтым можна і скончыць партрэт. Але дадам: Іаган Штраўс, «Марш Радзецкага»! Беларускі аркестр і завяршыў тым «Маршам» юбілейнае прынашэнне дырыжора. Апошні акорд Штраўса, вечнага аптыміста, узнятыя ў вышыню рукі Берына, які дайшоў да пачэснага месца — дырыжорскага подыума радзімы. Публіка слухала стоячы. А маэстра пад марш быццам спавядаўся: «Я крочу наперад, сябры! Я крочу да вас!..»

За дырыжорскім пультам — Аркадзь Берын.
Фота Сяргея Ждановіча.



Паэтроніка

Фільм Аляксандры Шпартавай «Усмешкі за кубкам гарбаты»

Таццяна Мушынская

Некалькі гадоў таму малады рэжысёр прэзентавала фільм «Давыд-Гарадоцкія каноны». Гэта быў яе дэбют у дакументальным кіно — стужка, прысвечаная жыхарам беларускага Палесся, іх паўсядзённасці і побыту. Чатыры сюжэты трымалі ўвагу і «зацягвалі» ў сваю прастору. Вабілі пластычнасцю пейзажаў, незвычайнай музыкай, агульнай добразычліва-ўсмешлівай інтанацыяй. Тэма рэлігіі ды яе ўспрыманне сучасным чалавекам, пытанні веры і нявер'я ад частага ўвасаблення (да месца і не да месца) зрабіліся, на жаль, агульным месцам. На гэтай тэрыторыі складана знайсці новыя сцежкі, адшукаць уласны ракурс бачання. Стваральнікі фільма такога выніку здолелі дасягнуць.

Калі імя рэжысёра пакуль мала вядомае, ніхто загадзя не скажа, як глядач і кінаграмадскасць будуць рэагаваць на карціну. Пачатак абнадзейваў: фільм атрымаў некалькі ўзнагарод на прэстыжных міжнародных кінафестывалях, у тым ліку ўзяў «Залатога Віцязя». Такі рэзананс прымусіў яшчэ больш уважліва паставіцца да наступных работ Шпартавай.

У сучаснага чалавека безліч візуальных уражанняў, якія абрыньваюцца штодня, — тэлеканалы, сацыяльныя сеткі. Адшукаць у шматстайным навакольным свеце тэмы, сюжэты, герояў, якія адкрываюць штосьці нязведанае, чым далей, тым больш складана.

У 2014 годзе Аляксандра Шпартава запрасіла на прэм'еру новага арт-праекта, які ладзіўся ў зале ўсходняга мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея. Невыпадкова там — бо галоўным героем дакументальнай стужкі «Твар» стаўся сучасны кітайскі паэт і каліграф Лі Цзо. У яго маналогах, вершах і графічных працах выяўлялася іншае, шмат у чым нязвыклае для нас светаўспрыманне. Стужка існавала нібыта «на стыку» дзвюх розных культур, кітайскай і беларускай, адлюстроўвала іх узаемаўплывы і працэсы ўзаемаспасціжэння. Увасобіць у канкрэтным лёсе такія шырокія паняцці — немалая творчая ўдача. Што пацвердзілі прызы, заваяваныя фільмам на міжнародным маладзёжным фестывалі «Святло свету» і Адкрытым фэсце дакументальнага кіно «Кунакі».

Сёлета вясной Аляксандра прэзентавала наступную працу — эксперыментальную стужку «Усмешкі за кубкам гарбаты». Яе прэм'ера адбылася ў Дзяржаўным літаратурна-мемарыяльным музеі Якуба Коласа. Фільм вытрыманы ў малавядомым нам, але распаўсюджаным у іншых краінах жанры «паэтроніка», калі структурнай асновай карціны з'яўляюцца вершы.

«Усмешкі...» уражваюць нечаканым спалучэннем. Паэтычныя радкі, якія гучаць за кадрам, адразу ўзнікаюць белым шрыфтам на цёмным фоне. Адначасова ў кадры разгортваецца няспынная танцавальная дзея, што ўспрымаецца як зрокавае ўвасабленне напружана-драматычнай музыкі. Гэта сола кантрабаса з твораў італьянца Джавані Батэзіні і беларуса Дзмітрыя Даўгалёва. Фільм увасабляе чалавечыя стасункі. Як заўжды, Ён і Яна, гісторыя кахання, што пачалася са звычайнага кубка гарбаты.

Сюжэтная аснова карціны — вершы сучаснага амерыканскага паэта Сэма Окленда. Ён прыязджаў у Мінск, выкладаў у нашым лінгвістычным універсітэце. Быў знаёмы са стваральнікамі стужкі — Аляксандрай і яе маці Таццянай Шпартавай, якая ў свой час пераклала з англійскай кнігу яго вершаў. Тое выданне і дало назву фільму. Нечакана разумееш: амерыканскі паэт успрымае свет гэтаксама, як беларускія гледачы стужкі, прысвечанай яму! Бо мова пачуццяў універсальная...

Аднак рэжысёр сцвярджае, што візуальная мова для выяўлення эмоцый, адлюстраваных у вершах, была знойдзена пасля працяглых пошукаў. У выніку яна спынілася на пластычнай кантактнай імправізацыі. Удакладню: Аляксандра Шпартава вучылася ў нашым харэаграфічным каледжы ды выконвала невялікія партыі ў балетах «Страсці» і «Пацалунак феі» на сцэне Тэатра оперы і балета. Так што з пластычнай падрыхтаванасцю ў яе ўсё ў парадку.

Нягледзячы на кароткі метр (10 хвілін), фільм успрымаецца разгорнутым і ёмістым. За пластычнымі сцэнамі надзвычай цікава сачыць. Бо кожны асобны ракурс — закончаная візуальная «карцінка». Імправізацыйны характар «Усмешак...» патрабаваў здымаць іх адначасова некалькімі камерамі. Але аператар Ілля Дыянаў здолеў зрабіць гэтую справу адзін, выкарыстоўваючы розныя прыёмы здымак. Верагодна, стужка — нават пры сціпласці першага паказу — можа пакласці пачатак новаму жанру. Хтосьці паспрабуе рухацца ў тым жа кірунку. Адзінае — для належнага выніку трэба, каб і складнікі (вершы, музыка, танец) мелі сур'ёзную каштоўнасць і адпавядалі адно аднаму.

«Усмешкі за кубкам гарбаты». Кадр з фільма.

Пункт **перасячэння**

«Вертыкальныя вуглы»
ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва

Бацька і сын. Абодва ў мастацтве, і на першы погляд паміж імі – ніякай пераемнасці. Выстава Губаравых аб'яднала творцаў настолькі розных, што дзіўна, як яны належаць адной культурнай прасторы, а не толькі адной сям'і. Розныя па біяграфіях: Валянцін нарадзіўся ў Ніжнім Ноўгарадзе ў 1948 годзе, закончыў графічны факультэт Маскоўскага паліграфічнага інстытута; Аляксей нарадзіўся ў Мінску ў 1981-м, вывучаў замежныя мовы ў Мінску, выпускнік факультэта мастацтва і дызайну Пльзеньскага ўніверсітэта ў Чэхіі (2012). Што думаюць бацька і сын пра працы адзін аднаго? Мы вырашылі прапанаваць ім старонкі часопіса, каб даведацца аб гэтым...

Валянцін Губараў, Аляксей Губараў

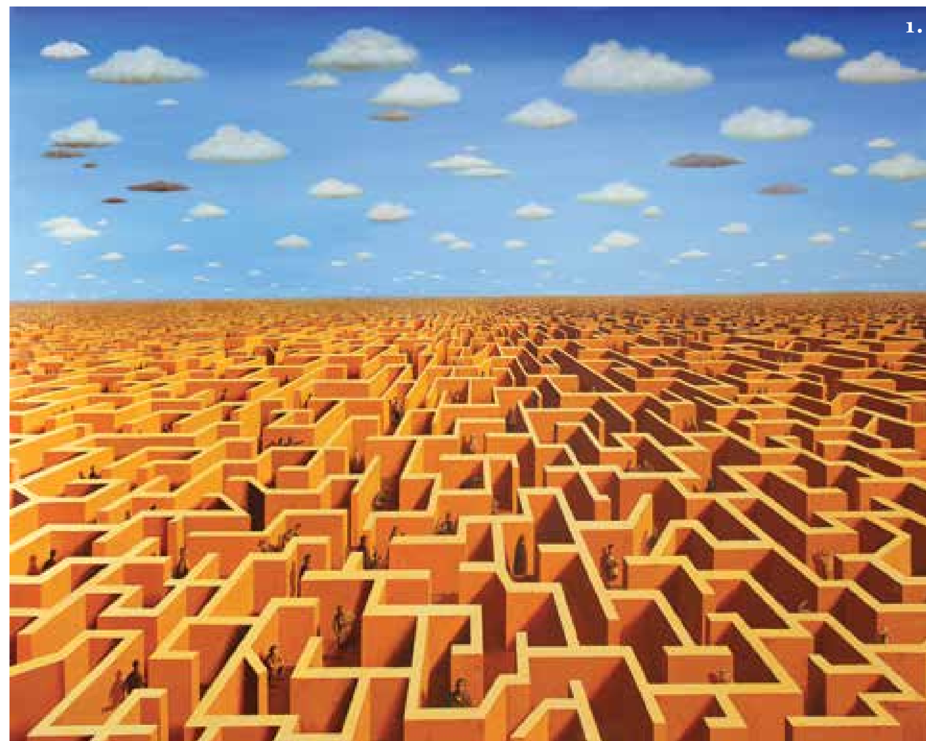
Валянцін Губараў пра сына:
Як правіла, дзеці мастакоў вызнаюць у мастацтве тыя ж ідэі, што і бацькі, пад іх наглядам спее іх майстэрства. У нашым выпадку такой відавочнай пераемнасці няма. Па сутнасці, маючы агульную вяршыню, кожны з гэтых двух вертыкальных вуглоў існуе ў сваёй сістэме эстэтычных каштоўнасцей. Але я падкрэсліваю: яны абсалютна раўнапраўныя, і мне б хацелася, каб глядач выставы гэта ўсвядоміў. Хоць цалкам разумею, што неспрактыкаванага аматара выяўленчага мастацтва жывапіс Аляксея можа нават збянтэжыць.

Але для мяне яго творчасць цікавая і каштоўная ўжо таму, што яна не спантанная і не павярхоўная, а мае пад сабой прадуманую ідэалогію. Яна будуецца на падмурку ўласнага досведу і паводле выразнай эстэтычнай канструкцыі. Цалкам відавочна: праславуты крытэр «прыгожа» для яго не з'яўляецца вызначальным і патрапляць «добрым густам» ён не збіраецца. Часта гэта нават супраць плыні. Напрыклад, калі жанчына прымярае капялюшык ці сукенку, ёй кажуць: «О, вам пасуе!» Дык вось Аляксей наўмысна стварае рэч, якая «не пасуе». Наўмысна, і за гэта я яму ўдзячны. Яму мала трактаваць сюжэт (які сам па сабе радыкальна *лапідарны*) у выключна *антыгламурнай* форме, ён яшчэ і вызваляе сябе ад пошуку каляровай гармоніі ды, крый божа, вытанчанага каларыту. Мяне прыводзіць у неверагоднае захапленне яго напісаны пальцамі жывапіс, дзе, растаптаўшы ўсе прапанаваныя да выкарыстання каляровыя спектры, Аляксей размяшчае карычневае на чырвоным, зялёнае на *барвовым*, а срэбра на жоўтым. Гэта сведчыць пра наяўнасць вялікай волі: адмовіцца ад прыемных воку каляровых спалучэнняў, вытанчаных ліній і вывераных прапорцый.

Калі ведаеш, куды ісці, абавязкова прыйдзеш. Галоўнае сам шлях, сама дарога. У свой час Пікаса прасіў напісаць на яго надмагільным камені: «Я памёр, спрабуючы ўзляцець». Выдатна, што нават у такім старэчым узросце ён адчуваў, што яшчэ не дасягнуў мэты.

Атрымаць акадэмічную адукацыю і авалодаць майстэрствам — не значыць


2.


1.

стаць мастаком. Пакуль гэта толькі прафесія. Некаторым гэтага досыць, толькі не Аляксею. Ён у пастаянным пошуку, і я ў яго веру. Таму мне важны яго погляд і на маю творчасць. Аднойчы я завёў з ім гутарку: «Скажы, Лёша, ці не здаецца табе, што я моцна адстаў ад сучаснага мастацтва і ў лепшым выпадку еду ў апошнім вагоне? Бо я магу працаваць па-іншаму, выйсці на вялікую дарогу, а плятуся па сваёй вузкай каляіне». Ён мне адказаў: «Пра гэта марыць кожны мастак: знайсці сваю, па-за агульным "трэндам" дарогу, стварыць свой мікракосм, дзе ўсё жыве па табой прыдуманых законах, мець эксклюзіўны почырк. У гісторыі мастацтваў запамінаюцца менавіта такія». Я яму веру, таму гэта мяне супакойвае, і я зноў уступаю на сваю сцежку. Калі казаць пра ўзаемаўплыў адзін на аднаго, дык, пэўна, гэта якраз той выпадак.

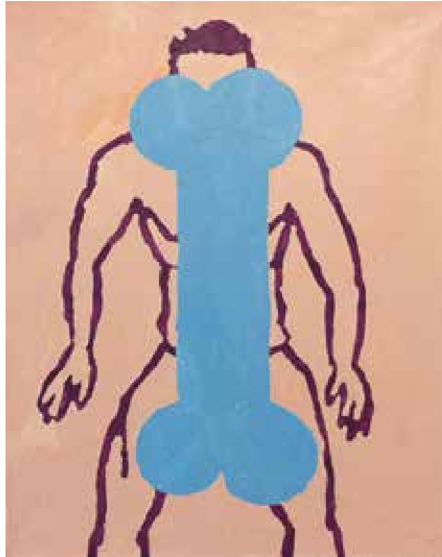
Агульнае існуе не толькі на роднасным узроўні. Як дзве самастойныя лініі пры скрыжаванні ўтвораць агульную кропку, так і тыя дарогі ў

мастацтве, па якіх мы ідзем з Аляксеем, маюць агульнае прыцягненне. Выкарыстоўваючы выяўленчую мову наіўнага ўспрымання, я свядома ігнарую лінейную і паветраную перспектывы, маштабную адпаведнасць і правільныя прапорцыі. Часта *валёрны* каларыт саступае месца прымітыўнай, дэкаратыўнай маляўнічасці.
Гэтак жа і Аляксей, імкнучыся да эмацыйнай яснасці і выразнасці, адкідае ўсё непатрэбнае, стварае свой «канцэптуальны прымітывізм».
Вось такім чынам і рознымі шляхамі часам сыходзяцца дзве лініі.

Аляксей Губараў пра бацьку:

Ініцыятарам нашай сумеснай выставы выступіў мой бацька, Валянцін Губараў. Я ўжо доўгі час жыву і працую ў Чэхіі, мы рэгулярна кантактуем, але прапанова прагучала для мяне нечакана. У гутарцы па «Скайпе» дзесьці ў канцы зімы ён раптам сказаў, што ёсць магчымасць зрабіць выставу ў памяшканні Музея сучаснага выяўленчага мастацтва ў Мінску. Ну, раз ёсць такая магчымасць, чаму б ёй не скарыстацца, падумаў я. Хоць гэта патыхала авантурай: прац у Мінску ў мяне амаль не засталося, і адзіным варыянтам было зняць палотны з падрамнікаў у Чэхіі і прывезці іх у Беларусь. Няясна было, ці трэба неяк афіцыйна афармляць карціны, якія я браў з сабой. Маглі паўстаць праблемы на мытні. Але ў выніку ўсё атрымалася, і я задаволены.
На мяжы мяне рассмяшыў мытнік: ён увасобіў сваёй рэакцыяй агульнае стаўленне да сучаснага мастацтва ў нашай краіне. Спытаўшы, што вязу, і мімаходам зірнуўшы на мае працы, ён нядбайна кінуў: «А, Малевіч» — і ніякіх фармальнасцей ад мяне не запатрабаваў. З такой жа лёгкасцю можна было б правезці працы Пікасо ці Кандзінскага, выдаўшы за свае студэнцкія пошукі. Увогуле гэта, вядома, глупства, але я задумаўся. Мытнік жартам зрабіў мне камплімент, дапамог пазначыць адно з самых галоўных адрозненняў нашых з татам творчых вектараў. У двух словах я сфармуляваў гэта так: калі яго працы не выклікаюць пытанняў, бо для большасці яны адносяцца да катэгорыі мастацтва, то ў мяне іншая сітуацыя: пытанні ёсць і іх шмат. І тут важна ўсвядоміць розніцу ў пытаннях, якія мы з ім задаем сабе, займаючыся мастацтвам. Першае з іх «што?», і тут мы сыходзімся, бо нам абодвум важна, *што* маляваць на палатне. Але вось у другім пытанні мы рэзка разбягаемся ў бакі. Бо другім істотным пытаннем для Валянціна як мастака з'яўляецца «як?», а для мяне «навошта?» ці «чаму?». Атрымліваецца, што відавочная палярнасць нашай творчасці абумоўлена адным разыходжаннем у пастаноўцы ўнутранага пытання да мастацтва.
Вельмі ўдала пасавала да нашай канцэпцыі назва выставы — «Вертыкальныя вуглы». Як вядома, у іх вяршыня агульная, а бакі аднаго вугла складаюць працяг бакоў іншага.
З майго дзяцінства мы з татам часта размаўлялі пра мастацтва, спрачаліся, у чымсьці згаджаліся, у чымсьці не. Але заўсёды былі паразуменне, талерантнасць, павага з яго боку да таго, што я раблю. Калі ён зразумеў, што мяне рэзка пацягнула кудысьці ўбок ад, скажам так, звыклай яму формы творчай рэалізацыі, то ніколі не душыў сваім аўтарытэтам, не навязваў свой пункт гледжання. Я дасюль дзіўлюся, згадваючы, наколькі мудра ён паставіўся да майго рашэння не паступаць у нашу Акадэмію мастацтваў за тыдзень да ўступных іспытаў.
Дзіўна, але ў нас амаль ніколі не даходзіла да сур'ёзных канфліктаў на глебе прафесійнай дзейнасці. Мне здаецца, гэта праз тое, што мы разумеем адну важную рэч: мастацтва можа і павінна быць розным. Разнастайнасць — неад'емная частка працэсу, які дынамічна развіваецца. Адкрытасць да ўсяго новага, шырыня поглядаў і ўспрымальнасць да размаітасці жыцця — адны з самых важных якасцей мастака. Валодаючы імі, ён можа выкарыстоўваць разнастайнасць для асабаснага і прафесійнага росту, убіраючы толькі самае карыснае для сябе.
У нас дома былі стосы часопісаў, мноства кніг пра мастакоў і іншых артэфактаў, з якімі новае пакаленне развучылася працаваць. Гэта быў аналаг Інтэрнэту, хатняя «Вікіпедыя». Падчас вучобы ў мастацкім ліцэі мяне не аднойчы выручала татава падборка польскіх часопісаў «Sztuka». Колькі памятаю, тата рупліва працаваў. Вечарамі, седзячы ля тэлевізара, корпаўся ў гэтых часопісах, маляваў эскізы, днём — у майстэрні. І так практычна кожны дзень.
Калі мяне раней пыталі, ці падабаюцца мне карціны бацькі, я не ведаў, што адказаць. Адчуваў — не маё, але і сказаць бяздумна, што зусім не падабаецца, таксама не мог. Правільнае стаўленне да татавых палотнаў я выбудаваў потым, калі пачаў больш-менш усвядомлена займацца творчасцю, вызначыўся з тым, якое месца займае мастацтва ў маім жыцці. Павага — менавіта тое правільнае слова, што характарызуе маё да яго стаўленне. Можа быць, мяне не зусім чапляе тая мастацкая мова, на якой ён размаўляе, не праяўляецца ўсярэдзіне настальгія пры разгляданні сюжэтаў яго карцін, але, як калега, я не магу не паважаць яго за талент, унікальнасць абранага выяўленчага шляху і зацятасць, з якой ён па ім ідзе. Нягледзячы на рознасць абраных намі дарог, для мяне ён заўсёды быў і застаецца своеасаблівым маяком, арыенцірам, мастаком з вялікай літары. Бо якімі б рознымі ні былі нашы творчыя шляхі, рухаемся мы ўсё ж да адной мэты.


3.


4.

1. Валянцін Губараў. Вер! Алей. 2014—2015.
2. Валянцін Губараў. Аб зямным і ўзнёслым Алей. 2015.
3. Аляксей Губараў. Чорны мяч і чорны чалавек. Акрыл. 2010.
4. Аляксей Губараў. №4. З серыі «Rebours». Акрыл. 2012—2013.

Рэсайклінг і nature morte

«Механізмы: рэфлексіі і метамарфозы» ў Цэнтры сучасных мастацтваў

Павел Вайніцкі

Ці глядзяць на вас аўтамабілі, аўтобусы і тралейбусы — шкляным позіркам шырока пастаўленых вачэй? Калі так, то вам абавязкова трэба было завітаць на выставу жывапісца Івана Семілетава і скульптара Віктара Копача, дзе прастора прасякнута пранізлівымі позіркамі прадуктаў прамысловасці. Праект прадстаўлены аўтарскай некамерцыйнай канцэптуальнай галерэяй «Брама» ў асобе яе нязменнага і нястомнага дырэктара Ларысы Фінкельштэйн.

Старыя, іржавыя механізмы, рэпрэзентаваныя тут у якасці герояў жывапісных палотнаў і матэрыялаў для скульптур, знаходзяцца па-за межамі працоўнага рытму. Адсутнасць руху — экзістэнцыяльная смерць машын, хоць іх металічныя абалонкі знішчыць не так проста. Адсюль пазажыццёвы сум, асабліва ў жывапісе Івана Семілетава, цыкл твораў якога мае назву «Пакутуючыя механізмы». Мастак расказвае: «Гэтую серыю я пачаў у 2002-м ці 2003-м. Малюнкі і акварэлі механізмаў стаў рабіць пасля падарожжаў на закінутыя заводы. Мяне ўразілі велізарныя забытыя станкі, іржавыя, змерзлыя і напалову зруйнаваныя, яны былі падобныя да пакутуючых жывёл, вялікіх і бездапаможных. Я захацеў напісаць цыкл карцін на тэму гэтай пакуты, праводзячы паралелі з чалавечымі перажываннямі. Сабраліся дзве тоўстыя тэчкі алоўкавых малюнкаў. Часам я ўскокваў сярод ночы і кідаўся да стала, каб тэрмінова зарысаваць чарговы вобраз. Гэта маглі быць сапраўдныя твары, амаль невідочныя ў цемры, ці фрагменты механізмаў, што нагадваюць твары. Галоўная мая задача заключалася ў тым, каб адлюстраваць гэтыя механізмы ўтоена-адушаўлёнымі, калі можна так сказаць. Да прыкладу, малюючы вялікую плоскасць, пакрытую ржой, я адчуваў яе як скуру. Калі я маляваў чорныя кропкі шрубаў, то рабіў гэта так, што яны прымалі іншае значэнне. Напрыклад, маглі стаць вачыма альбо ноздрамі.


1.


2.

Я нікому не паказваў гэтыя малюнкі, а потым наогул знішчыў усё. І не ўбачыў бы іх ніхто ніколі, калі б аднойчы я не знайшоў дыск, на які забыўся, калі спальваў работы. Такім чынам я вярнуў з нябыту частку аркушаў... І зараз працягваю працаваць над гэтай серыяй. Паступова з'яўляюцца новыя творы — ужо на палотнах алеем».

Народжаны праз уласныя пакуты і сумневы Івана, цыкл «Пакутуючыя механізмы» стварае моцнае ўражанне. Справа не ў бездакорна нюансаваных каларытных вырашэннях і мінімалістычна-вытанчана-дэкаратывізаванай стылістыцы, характэрных для мастака. Ён прызнаны майстар ажыўлення рэчаў, nature morte ў самым шырокім літаральным сэнсе — ад уласна нацюрмортаў да ландшафтаў. Іван Семілетаў — разам з вядучымі жывапісцамі свайго пакалення, такімі як Кацярына Сумарава і Уладзімір Клімушка, — належыць да хвалі «новага беларускага пейзажу». Пейзажу, адрознага ад традыцыйных пленэрных і постпленэрных штудый выкарыстаннем оптыкі аўтарскага светаўспрымання і гэтым моцна індывідуалізаванага. Як і ў вядомых гледачу пейзажах Івана, галоўная мэта «Механізмаў» — персаніфікацыя і ачалавечванне існуючых фрагментаў рэчаіснасці. Наданне гэтым тэхнагенным фрагментам трагічных антрапаморфных рысаў. Атрымліваецца пераканаўча. Сапраўды, у круглых адтулінах механічных «твараў» угадваецца і гучыць жалобны, амаль мункаўскі крык. Тым не менш самым выразным жывапісам серыі падаецца мінімалістычны партрэт «У роспачы» (2014) з панічным позіркам вочкаў-шрубачак, дзе гэты самы крык «закратаваны» рашоткай, напэўна, антыкварнага дынаміка.


3.

Сярод аб'ектаў Віктара Копача таксама сустракаюцца надзвычай дэпрэсіўныя. Назвы іх кажуць самі за сябе: «Трагічная гісторыя», «Безвыходнасць», «Пагарэльцы». Аднак пасыл майстра больш аптымістычны — ён уключае рэшткі сапсаваных механізмаў у мастацкі кругазварот, ажыццяўляючы своеасаблівы арт-рэсайклінг. Ці рэінкарнацыю?

Ідэя кругазвароту бадай цэнтральная ў сучаснай творчасці скульптара. Яна натуральна прысутнічае і ў экспазіцыі — дзвюма станковымі варыяцыямі на тэму «Цыркуляцыі ў прыродзе». Падобная Віктарава тэматыка запатрабаваная ў свеце. За апошнія гады мастак усталяваў некалькі манументальных «Цыркуляцый» у замежных гарадах. Тут непазбежна ўзнікае


4.


5.


6.

вельмі прынцыповае пытанне: чаму Віктар Копач не рэалізуецца на радзіме? Не стамлюся паўтараць — прыкра і няправільна, што сусветна вядомы майстра, які знаходзіцца на ўзлёце кар'еры, ставіць свае выдатныя творы дзе заўгодна, але толькі не ў Беларусі! Тут на выставе Віктар Копач вельмі новы і нечаканы. Яго буйнамаштабныя памкненні сублімаваліся ў малыя формы, але захавалі пры гэтым «вялікія сэнсы». Раней Віктар ішоў ад матэрыялу, пераважна каменнага блока, мадэлююочы-адточваючы пластычныя метафары. Сёння скульптар не толькі рэінтэрпрэтуе, але і актыўна дэканструюе розныя матэрыялы і сэнсы. Першай ластаўкай новага падыходу Віктара стаў трыпціх рэльефаў на апошнім беларускім Біенале жывапісу графікі і скульптуры. Дарэчы, ён заняў там адно з прызавых месцаў. І вось на нашай выставе — ужо цэлая калекцыя падобных аб'ектаў, датаваных 2015 годам. Прыемна бачыць творчы прарыў аўтарскай думкі, ды яшчэ такі плённы! Брутальны ржавы корпус электраматора і паліраваны бронзавы адлівак («Нябеснае»), стары цвік, што працяў кавалак крэменю («Курыны бог»)... Сярод скульптурных экспанатаў ёсць і такія, дзе Віктар складае нескладальнае — ледзь не сарвалася «ў прасторы, ім чужой», але не — сюррэалістычны прынцып тут недарэчны. Бо асяроддзе, дзе жывуць ягоныя аб'екты, — нармалёвыя інтэр'еры ці выставачныя залы, у якіх творы выглядаюць звычайнымі пластычнымі акцэнтамі без дзівотаў. Вынікам копачаўскай камбінаторыкі становяцца цалкам уцямныя выказванні, што не адпавядае сюррэалізму. Пошукі майстра блізкія хутчэй Ар бруту. Але, зноў жа, гэта нейкі нетыповы — інтэлектуальны і пазітыўны — Ар брут, да таго ж увасоблены прафесійным мастаком.

З механізмаў і ўсялякіх кавалкаў калямеханічнага смецця, якія прайшлі праз энтрапію, скульптар стварае даволі гарманічную сістэму. У ёй адчуваецца шчырая радасць пазнання, падобная да той, што бывае, напрыклад, падчас дзіцячага шпацыру па лесе, дзе нейкія элементы наваколля правакуюць фантазію: «Глядзі, які корч! Чысты цмок!», толькі Віктаравы фетышы для натхнення з большага металічныя.
На кантрасце з гамагенным жывапісам Івана (яго карціны нібы з'яўляюцца фрагментамі аднаго вялізнага палатна), скульптура Віктара дэманструе некалькі пераплеценых шляхоў развіцця аўтарскай пластычнай думкі. Гэтая акалічнасць пазбаўляе выставу таўталагічнасці, ужо не скажаш: «Вось жывапісныя механізмы, а вось скульптурныя механізмы». Увогуле куратарка здолела выбудаваць цікавую кантрапунктную экспазіцыю — наколькі гэта было магчыма ў, шчыра кажучы, непрыстасаваных умовах былых мастакоўскіх майстэрняў, якія зараз займае ЦСМ.
І напрыканцы: я катэгарычна не згодны з прэс-рэлізамі, дзе гэтыя выдатныя мастакі ўпарта называюцца маладымі. Абодва сёлета адсвяткуюць свае юбілеі: 35 гадоў — Іван і 45 — Віктар. Абодва сталыя майстры ў працэсе развіцця, і ў іх, вядома, шмат цікавага наперадзе. Але ўжо напрацаванага імі хапае, каб далучыць аўтараў да нешматлікай кагорты творчых байцоў франціру нацыянальнага мастацтва. У працах Віктара і Івана чуваць годны голас мастакоўскай генерацыі, якая здолела сказаць нешта сваё, адрознае ад пакуль што мэйнстрымнай традыцыі — удалага і працавітага капіявання так званай рэчаіснасці. Выстава робіць бачнымі альтэрнатывы — постсацрэалістычным скульптурам, якія штогод упарта грувасцяцца на плошчах і вуліцах нашых гарадоў, і натуралістычнаму жывапісу, які акупуе музейныя і галерэйныя залы.

---

1. Іван Семілетаў. Сумны позірк. Алей. 2012.
2. Іван Семілетаў. Маўчанне. Алей. 2015.
3. Іван Семілетаў. Настальгія па жывым. Алей. 2012.
4. Віктар Копач. Формула сусвету. Жалеза, сталь, зварка. 2015.
5. Віктар Копач. У дзяцінстве. Жалеза, сталь, зварка. 2015.
6. Віктар Копач. Безвыходнасць. Жалеза, сталь, зварка. 2015.
7. Віктар Копач. Аблічча. Чыгун, крэмній, гравіроўка, мантаж. 2015.
8. Віктар Копач. Нябеснае. Жалеза, чыгун, бронза, мантаж. 2015.


7.


8.

Чорным па белым

Выстава графікі Арлена Кашкурэвіча «Чорнае. Белае» ў Палацы мастацтва

Наталля Гарачая

Каб падкрэсліць значнасць мастака і яго ўнёсак у культурную спадчыну, звыкла сыплюць ганаровымі званнямі, пералічваюць узнагароды ды пасады, узгадваюць колькасць праілюстраваных кніг, публікацый, выставачных праектаў. Але для маладога пакалення творцаў, якое яшчэ пры жыцці майстра залічыла яго да класікаў беларускай графікі, усе гэтыя тытулы ды рэгаліі падаюцца наборам малапатрэбных сімвалаў і бязважкіх



словазлучэнняў. Выраз «заслужаны мастак» выклікае пазяханне, а факт, што працы Арлена Кашкурэвіча знаходзяцца ў прыватных калекцыях Германіі, Францыі ды Ізраіля, не дадае важкасці, бо ў сучаснасці кожны больш-менш мабільны арт-дзеяч можа быць прыняты ў любой краіне свету незалежна ад яго таленту ды заслугаў. Але фактар уласнага экспірыенсу расстаўляе ўсё на свае месцы — мастацтвам ёсць не тое, што мае доўгі статусны пералік рэгалій, а толькі тое, што



пакідае след інтымнага перажывання ў дуэце твора і гледача. Успрыманне мастацтва як важная частка развіцця грамадства асабліва шырока раскрывае свае якасці ў ілюстрацыі: сацыяльная самасвядомасць, падкрэсленая ў літаратурных і візуальных вобразах, нясе ў сабе глыбокую сэнсавую нагрузку, фармуе культурнага спажыўца нібы мімаходзь, але ўплывова і адназначна. Куратарам і арганізатарам выставы, а таксама яе ініцыятарам стаў сын мастака Тодар Кашкурэвіч. Не кожны дзеяч культуры можа пахваліцца трывалымі сямейнымі сувязямі, якія працуюць на папулярызацыю яго творчасці і развіццё закладзеных традыцый. Але адначасова можна вызначыць і мастацкую спадчыннасць у іншых «дзецях» Кашкурэвіча — маладых аўтарах, студэнтах Акадэміі ды вучылішчаў і каледжаў, што натхняюцца працамі Арлена Міхайлавіча, трансфармуюць яго пасыл, вывучаюць тэхналогіі, капіруюць работы.

«Маё ўспрыманне фаўстаўскага выказвання на тэмы адказнасці за дзеі чалавека і маральнага выбару цалкам супала з візуальным вызначэннем гэтых пытанняў у работах Арлена Кашкурэвіча. У мае 16 да мяне трапіла кніга з самым складаным на той час філасофскім зместам і выбітным ілюстраваннем, — кажа малады мастак Яўген Шадко. — Некаторыя напрацоўкі майстра я з падкрэсленым перайманнем перанёс у свае працы перыяду глебаўскага вучылішча, для мяне ён стаў беларускім Рэната Гутуза — менавіта гэтая жыццёвасць, энергічнасць, прага да натуральнага і гіпербалізацыя руху складае аснову серыі "Варыяцыі на тэму "Фаўста" Іагана Вольфганга Гётэ" і ілюстрацый да літаратурнага помніка. Павучальны сімвалізм малюнкаў Арлена Кашкурэвіча сыходзіць на другі план, бо галоўнае — структура яго вобразаў: напружаная, жывая і моцная, а таму пранікае да глыбіні і прачытваецца не на ўзроўні канкрэтных вобразаў, а закранае невытлумачальнае».

«Вывучаць традыцыі мастака — заўсёды своеасаблівая прыгода: тэхнічнае майстэрства, складаныя кампазіцыі, ідэальныя дэталі штурхаюць да пакарэння новых прафесійных вышынь, — дадае студэнтка графічнага факультэта беларускай Акадэміі мастацтваў Крысціна Іванцова. — "Дзікае паляванне караля Стаха" Уладзіміра Караткевіча, ілюстраванае Арленам Кашкурэвічам, стала для мяне ідэалам яшчэ да паступлення ў Акадэмію. Атмасфера натуральнасці падзей, створаная знаёмымі дробязямі і дэталямі, таемнасць ды напружанасць кампазіцый узмацнялі прачытанае, а вобраз галоўнай гераіні, выкананы мастаком, не даваў мне спакою сваёй неабароненасцю ды ўнутранай прагай жыцця».

Я таксама магу пахваліцца далучэннем Арлена Міхайлавіча да спіса маіх уяўных сяброў і сапраўдных настаўнікаў. У правінцыйным гарадку з адной мастацкай школай у тры класы складана знайсці аднадумцаў. Мне пашанцавала: вялікая бібліятэка, сабраная маімі бацькамі, зіхацела імёнамі сусветных ды айчынных класікаў, якія сталі мне паплечнікамі ў спасціганні жыццёвай філасофіі, а багата ілюстраваныя выданні безумоўна моцна паўплывалі на выбар прафесіі. Той факт, што кнігі мне не падсоўвалі бацькі, не прымушалі замаўляць у чытальнай зале па школьнай праграме, а я ўласнай рукой даставала томікі з шэрагаў іншых, робіць цуд майго адкрыцця мастацкага майстэрства Арлена Кашкурэвіча прыватным, а таму глыбокім і перманентным.

Арлен Кашкурэвіч. Ілюстрацыі да «Фаўста» Іагана Вольфганга Гётэ.



Пачуць нябачнае

Выстава Анастасіі Храловіч і Наталлі Кавалевіч «Твар, які займае кветку» ў прасторы «ЦЭХ»

Сафія Садоўская

Крэатыўная прастора «ЦЭХ» адкрылася на новым месцы незвычайнай фотавыставай з паэтычнай (шмат у чым — як і жыццё галоўнай гераіні праекта) назвай — «Твар, які займае кветку». Выстава складаецца з дзвюх частак: фатаграфій Анастасіі Храловіч ды залы-інсталяцыі Наталлі Кавалевіч. У работах Анастасіі адлюстраваныя будні сляпой ад нараджэння дзяўчыны Наталлі, сама ж Наталля таксама прадстаўляе свае фатаграфіі, зробленыя з дапамогай адмысловай праграмы ў айфоне. Але, акрамя фотаздымкаў, Наталля прапануе гледачам паглыбіцца ў яе свет, пачуць грымотны горад, пахі, якія распавядаюць не менш, чым шыльды ў крамах, паслухаць мяккі жаночы голас праграмы, што апісвае прадметы на фота. Калі не пабаяцца прайсці адмысловую экскурсію з завязанымі вачыма і кіем сляпога, то можна зразумець, што сцены і бардзюры могуць быць важнымі, як сама дарога і прастора, а тактыльныя адчуванні часта больш вострыя за візуальныя. Можна паспрабаваць зразумець зусім іншы свет з іншай сістэмай каардынат, якая абапіраецца на гукі і пахі, а не на знакі. Невялікую залу з фотаздымкамі Наталлі аддзяляе ад калідора цяжкая фіранка — тэатральная заслона? Не, гэта хутчэй фіранка на вакне — нам дазволілі зазірнуць у гэты дом, у гэты свет, паглядзець, як тут усё ўладкавана, пражыць свой адрэзак часу ў прыватнай незвычайнай атмасферы.

Калі ідзеш на выставу, што закранае вострасацыяльныя пытанні, заўсёды чакаеш убачыць боль, дыскамфорт, адчай, і тут трэба быць не толькі ўважлівым гледачом, але спачуваць ды суперажываць. Заўсёды крыху трывожышся, што атрымаеш дозу невербальнай маралі на тэму непрыдатнасці грамадства да прыняцця праблемных тэм. Павучальныя ідэі яшчэ са школьнай лавы навяваюць тугу, а ў абсалютнай большасці спрацоўвае неўсвядомлены эвалюцыйны (магчыма, завостраны савецкім «ідэальным» часам) механізм самаабароны ад цяжкіх гісторый чужых людзей. Выстава ўнікальная тым, што, працуючы са складанымі тэмамі абмежаванняў і пераадолення, яна не заходзіць на поле пакуты. Гэта гісторыя магчымасці, а не барацьбы за магчымасць, гісторыя чалавека, які зразумеў: яго асаблівасць — не страта, але спосаб адчуваць інакш, індывідуальна, непадобна, а таму цікава і запатрабавана.

Нам жа прапануецца выйсці з зоны візуальнага камфорту і спазнаць рэальнасць, але без кропак гледжання — наогул без гледжання, ракурсаў і адценняў. Мастацтва ўжо даўно не служыць «прыгожаму» і нават наадварот — усё часцей кажа пра самыя складаныя і нязручныя рэчы. Авангард спрабаваў сысці ў іншую рэальнасць, дзе існуюць толькі колер, плоскасць, фігуры, але цяпер мастак хоча ствараць свет, мяняць гэтую рэальнасць, і фарбы ўжо дрэнна спраўляюцца з задачай. Сучасны арт агаляе забароненае, адкрывае схаванае і распавядае нам пра забытае. Невідушчыя людзі ёсць той самай прыхаванай гісторыяй. Мы рэдка сустракаем іх на вуліцы, ва ўніверсітэце, у краме, таму што прабіцца скрозь наша візуальнае асяроддзе складана. Вельмі складана. Нашмат прасцей проста не выходзіць з дому. Але Наталля выйшла, пайшла вучыцца ва ўніверсітэт, узяла тэлефон і пачала перакладаць словы ў фатаграфіі, прыйшла на адкрыццё выставы і кантактавала з наведнікамі.

Камерная гісторыя. І галоўны герой тут не слепата, але сама Наталля, яе свет. Гук і пах фармуюць карцінку: яскравы свет без колеру, інфарматыўны без дэталяў, жывы без відавочных рухаў. «Твар, які займае кветку» — аповед пра тыя магчымасці, што адкрываюцца людзям, не падобным да большасці, пра пачуцці, якія відушчым цяжка зразумець, але можна прыняць. Выстава ў прасторы «ЦЭХ» зрабілася ласкавым запрашэннем зазірнуць у свет гераіні: пагладзелі, здзівіліся, палюбаваліся, але цяпер не трывожцеся і вяртайцеся да сваіх справаў. Па аглядзе выходзіш з думкай: «Добра, ну а як жа безбар'ернае асяроддзе? Я застаюся нешта павінен гэтай сітуацыі і гэтай ініцыятыве?»

Нас запрашалі сюды не для таго, каб мы цяпер нешта мянялі, трымалі пад локаць і дапамагалі.

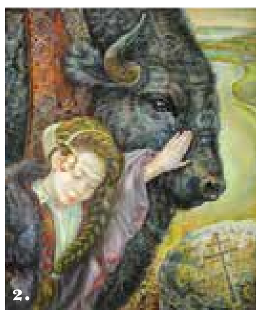
Глядзі, гэты свет нічым не горшы за твой. Ён проста іншы.



«Экс-архаізм»
Выстава Сняжаны Віцецкай у галерэі «Крыга» (Гродна)

Марына Загідуліна





1. Залатыя рукі. Алей. 2014.
2. Сіні зубр. Алей. 2014.

Мастачка апелюе да этычных нормаў, што выпрацавала чалавецтва ў сваім развіцці. Каб мараль і духоўнасць не адышлі ў нябыт, не сталі «экс-», Сняжана сцвярджае значнасць такіх паняццяў, як каханне, дабрыня, адданасць, сяброўства, абавязак.
У сваім імкненні да ўяўнага незямнога шчасця яе персанажы — пры вонкавай разнастайнасці — унутрана падобныя між сабой. Іх асяроддзе напоўнена водарам вычварных кветак, шчэбетам незвычайных птушак, велічнасцю архітэктурных куліс, ледзь чутным водгукам стагоддзяў на спыненых гадзінніках.
Запаволенае дзеянне перацякае з аднаго твора ў другі; застываючы на нейкія імгненні, робіцца даступным для гледача. Гераіня карціны «Каханне», спыніўшыся ў фантастычным садзе каля гранітнага слупа, на якім расстаўлены надпісаныя адмысловыя шкляныя флакончыкі са схаванымі ў іх смяротнымі хваробамі, задумваецца, як засцерагчы ад іх блізкага чалавека, а таксама любога з людзей. Амаль па-за часам успрымаецца постаць прыгажуні ў рабоце «Пірог», дзе тонкая рука адразае ад Кнігі невялікую частку, каб удосталь паласавацца тымі ведамі, што могуць узбагаціць духоўна кожную асобу. Зачынены накрыўкай шкляны футарал напоўнены пакінутымі ручнымі гадзіннікамі.
Асабісты «архаізм» аўтара скіраваны да складаных інтэрпрэтацый элегантнага стылю мадэрн, спадчыны ад больш ранніх прэрафаэлітаў. Канцэнтруючы ўвагу пераважна на жаночых перажываннях, Сняжана Віцецкая стварае вобразы прывабных у сваёй нязбыўнай красе прадстаўніц сапраўды слабога полу — безабаронных, вытанчаных, летуценных. Мастачка «апранае» іх у старажытныя сукенкі, падкрэсліваючы загадкавасць стылізацыяй то адзення шляхцянак з сармацкіх партрэтаў, то народнага строю.
На палатне «Сіні зубр» постаць звера асацыюецца з мужчынскім пачаткам, абаронцам радзімы. З ім арганічна спалучаецца фігура жанчыны — моцнай і ўпэўненай, у сармацкай эстэтыцы яна магла сімвалізаваць і каханую дзяўчыну, і адданую жонку, і ласкавую маці, і верную дачку сваёй айчыны.
У творы «Каляда» кабета ў беларускім строі з наміткай на галаве плыве над зімовым Гродна, малюнак якога дакладна паўтарае фрагменты знакамітай гравюры Адэльгаўзера-Цюнта XVI стагоддзя. Яе вобраз падтрымліваецца выявамі традыцыйнай саламянай зоркі, што па форме падачы амаль набывае значнасць каляднай, а старадаўнія беларускія музычныя інструменты, здаецца, выводзяць урачыстую мелодыю...
Мастачка стварае загадкавае і зменлівае ў сваёй таямнічасці духоўнае аблічча жанчыны, якая глядзіць на свет шырока расплюшчанымі вачамі, падкрэсліваючы адвечную красу наваколля. Сняжана заклікае сучасную сяброўку знайсці ў сабе ўзвышанае, не кранутае брудам будзённай рэчаіснасці святло, што можа гарэць ярка, а можа і цьмецць, але заўсёды дапамагае не страціць годнасць.

«Музей майго імя»
Выстава Васіля Жарнасека ў галерэі Міхаіла Савіцкага

Юрый Іваноў



Купальшчыцы ў возеры. Цырата, алей.

Яркія прадстаўнікі інсітнага мастацтва, геніяльныя самавукі паказалі нам іншы погляд на свет, зачаравалі сугестыўнай энергіяй архаікі і прымітыву. Васіль Жарнасек убудоўваў розныя эстэтычныя сістэмы адна ў адну, дамагаючыся непаўторных інтанацый і арганічнай цэласнасці работ. Досвед працы з традыцыйнай набіванкай, размалёўкай на цыраце, а таксама дыялог з узорамі класічнага жывапісу дазволілі мастаку стварыць манеру, якая ў звыклых сюжэтах змагла выявіць метафізіку прымітыву і эстэтыку гарадскога фальклору. Яго карціны падазрона рэалістычныя, нібы тэатральныя дэкарацыі з амаль бутафорскімі аб'ектамі. Пейзажы неверагодна знаёмыя і блізкія — як фрагменты ўражанняў забытага дзяцінства, у якое немагчыма вярнуцца і якое немагчыма забыць. Здаецца, з'яўленне чалавека ў іх прасторы пагражае разбурэннем гэтага ідылічнага стану.
Васіль Жарнасек нарадзіўся ў 1929 годзе ў вёсцы Сітнікі на Лепельшчыне. У канцы вайны, у 15-гадовым узросце, пазбавіўся вока і правай рукі. Працаваў на пошце, загадваў клубам, быў мастаком-афарміцелем на аўтавакзале ў Лепелі. Для заробку засвоіў трафарэтны друк на тканіне, распісваў дываны-цыраты. Сапраўдная вядомасць прыйшла да яго пасля ўдзелу ва Усесаюзных фэстах народнай творчасці ў 1977 і 1979 гадах. У 1986-м у Віцебску і Мінску былі зладжаны персанальныя экспазіцыі майстра. Актыўна працаваў і выстаўляўся да канца жыцця.

Міжнародны кірмаш сучаснага і мадэрнісцкага мастацтва **«Art Miami New York»**

Аліна Будзевіч

З 14 па 17 мая ў сусветнай культурнай сталіцы дзейнічаў арт-кірмаш, які прадставіў сотню галерэй, надаючы магчымасць калекцыянерам набыць творы, што ніколі раней не выстаўляліся. Паказ меркаваўся як для новых, так і для вопытных збіральнікаў мастацтва. Асноўны акцэнт быў на маладых талентах, не забыліся арганізатары і на творцаў, якія знаходзяцца на піку сваёй кар'еры. Адметнасць фэсту для нас у тым, што на ім былі паказаны працы Наталлі Залознай і Руслана Вашкевіча — у якасці прэзентантаў галерэі «11.12» Аляксандра Шарова. Асноўная прастора «11.12» знаходзіцца на тэрыторыі Цэнтра сучаснага мастацтва «Вінзавод» у Маскве, а філіялы — у ЗША і Сінгапуры. Галерэя «11.12» не хавае, што ідзе сваім шляхам — не іграе ў чысты contemporary, але і не апускаецца да салоннага варыянту fine art. Па сутнасці, яна належыць да сярэдняга класа еўрапейскіх ці амерыканскіх галерэй, на якіх і трымаецца арт-бізнэс.

Для Наталлі Залознай супрацоўніцтва з «11.12» пачалося год таму: у маі 2014-га там прайшла яе выстава «Present Continuous».



Наталля Залозная. На старце. Акрыл. 2015.

Выстава «Далі і Пікаса» ў Нацыянальным гістарычным музеі

Алеся Белявец

Расійскі бізнэсмэн Аляксандр Шадрын распачаў свой мастацкі збор з твораў айчынных нонканфармістаў, пасля пераключыўся на Далі. На працягу 15 гадоў ён набываў творы вялікага майстра на аўкцыёнах і ў калекцыянераў, а ў 2006 годзе купіў калекцыю бронзы і графікі ў юрыста Сальвадора Далі і яго бліжэйшага збіральніка Бенджаміна Леві. Сёння калекцыя Шадрына — перасоўная (музеі — найлепшыя захавальнікі ў свеце) і праз сваю ўнікальнасць з'яўляецца нацыянальным здабыткам Расіі. Перад прыездам у Мінск збор быў паказаны ў 55 расійскіх музеях. Гэта 30 керамічных твораў Пабла Пікаса, кераміка, графіка і скульптура Сальвадора Далі. На думку калекцыянера, яго збор дае магчымасць для аб'ёмнага ўспрымання творчасці майстроў, сярод шэдэўраў — знакамітыя скульптуры Далі: «Венера з шуфлядамі», «Касмічны насарог», «Трыумфальны слон» і нават дзейны «Тэлефон-лобстар». Аб'екты славутага мастака дазваляюць уявіць кола вобразаў — рух часу, падсвядомае і неўсвядомленае, у выніку працы якіх з рэчамі, жывёламі і людзьмі адбываюцца фізічныя метамарфозы.



1.



2.

1. Пабла Пікаса. Бык, які выходзіць з лістоты. Кераміка. 1957.

2. Сальвадор Далі. Трыумфальны слон. Бронза. 1979—1984.

Майстар-клас экс-дызайнера шклозавода «Нёман» **Аркадзя Анішчыка**

Алена Атрашкевіч-Златкавіч

Сотні кіламетраў з далёкай Фінляндыі — і ўдзячнай аўдыторыяй Аркадзя Анішчыка сталі студэнты кафедры ДПМ Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Ці здагадваецца хтонебудзь, што сярод іншых паважаных прафесій нашай краіны маецца спецыяльнасць «мастак прамысловага шкла»? Уласныя кадры з'явіліся ў Беларусі адносна нядаўна: з першым выпускам спецыялістаў у 1969 годзе. Раней распрацоўкай эталонаў для рэспубліканскай шклоіндустрыі займаліся выпускнікі з Ленінграда, Масквы, Таліна. Вызначальнай для яе станаўлення тут стала дзейнасць Аркадзя Анішчыка.

Ураджэнец Навагрудка, у 1970 годзе Аркадзь Аркадзевіч апынуўся ў Празе, дзе атрымаў унікальную прафесійную адукацыю ў атэлье славутага прафесара Станіслава Лібенскага. Усе дысцыпліны — жывапіс, графіка, скульптурная пластыка, колеразнаўства — былі арыентаваны на фармаванне асаблівага ўнутрызрокавага бачання вартасцей шкла. Па заканчэнні стажыроўкі Аркадзь Анішчык стаў першым у айчыннай практыцы шкларобства прамысловым дызайнерам. Эстэтычныя прынцыпы мастака вельмі істотна паўплывалі на яго сучаснікаў і калег.

Аркадзь Аркадзевіч з цікавасцю чакаў сустрэчы са студэнцтвам, спадзеючыся ўбачыць тыя ж смеласць і прагу да шкла, якія калісьці вылучалі «іх» — вучняў Лібенскага. Падзея была ініцыявана выкладчыкамі кафедры Вольгай Сазыкінай і Таццянай Туравай напярэдадні 70-годдзя майстра.



Аркадзь Анішчык. З серыі «Дотык». Крышталь, алмазная грань. 1978.

Вайна. Твары і творы

Скрозь прызму гадоў

Барыс Крэпак

Беларускі саюз мастакоў падрыхтаваў святочную выставу «70 — Перамога!» пераважна з новых твораў жывапісцаў, скульптараў, графікаў, плакатыстаў і майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Ёсць работы і ранейшага часу, але яны гарманічна ўвайшлі ў структуру праекта. Паралельна з галоўнай экспазіцыяй тут жа працавалі і дзве персанальныя выставы жывапісу — Уладзіміра Кожуха і Уладзіміра Чарнышова, таксама прымеркаваныя да юбілею Вялікай Перамогі.

Нагадаю чытачам, асабліва маладым: адразу пасля вайны словы «Дзень Перамогі» пісаліся вялікімі літарамі, свята ўваходзіла ў лік чырвоных дат савецкага календара. Але ў канцы 1940-х мастакоў папярэдзілі: вайна страціла тэматычную актуальнасць і апяваць трэба гераічную сучаснасць! У 1950-я ўжо не лічылася грубай памылкай, калі словазлучэнне «Дзень Перамогі», якое сустракалася ў школьным дыктанце, было напісана намі, вучнямі, з малой літары.

Новая хваля цікавасці да тэмы вайны пачала нарастаць у 1960-я, калі прыйшла эпоха так званага «суровага стылю». Мастакі — непасрэдныя ўдзельнікі падзей, франтавікі і партызаны — змаглі сказаць, пэндзлем і разцом, зусім новыя словы пра мінулае. Аднак жорсткая праўда пра сапраўдную цану Перамогі пагражала маральным і ідэалагічным асновам савецкага рэжыму. «Вялікая Перамога» ўсё больш нагадвала паражэнне сістэмы, якая кінула на алтар мільёны чалавечых жыццяў і думала адно аб захаванні самой сябе. Ці не таму з'яўленне такіх палотнаў, як «Партызаны» і «Партызанская мадонна» Міхаіла Савіцкага, «Цяжкія гады» і «Маё нараджэнне» Леаніда Шчамялёва, «Салдаты» і «Жанчынам Айчыннай вайны прысвячаецца» Віктара Грамыкі, «Партызанская балада» Мая Данцыга, у свой час выклікала негатыўную рэакцыю ідэолагаў ад культуры, і гэтыя творы з цяжкасцю «прабіваліся» на нацыянальныя выставы...



1.

Тое ж самае адбывалася ў літаратуры. Згадаем, як пераследавалі Васіля Быкава, абвінавачваючы яго ў «дэгераізацыі», «рэмаркізме» і «паражэнчых настроях».

Якое яно было, гэтае начальства, паказаў у адным са сваіх ваенных апавяданняў Кузьма Чорны. Калі такому гора-кіраўніку сказалі, што вось, хвала богу, вайна нарэшце закончыцца, той нават пакрыўдзіўся: «Яшчэ не ўсе загадчыкі аддзелаў атрымалі ордэны». Свае ордэны, юбілейныя медалі, шматлікія прывілеі сёй-той з іх з лішкам дабраў у 1970—1980-я, з максімальнай палітычнай выгадай выкарыстаўшы агульнанароднае пачуццё ўдзячнасці пераможцам за выратаванне чалавецтва ад пагрозы фашызму. Таталітарнай сістэме больш не было чым пахваліцца. Аднак менавіта тады нібы начышчаная да бляску труба з ваеннага часу праспявала агульны збор, і памяць ажыла: паўсталі ў творах — плячо ў плячо — людзі ў шынялях, гімнасцёрках і партызанскіх кажухах, тыя, якія дайшлі да перамогі, і хто не дажыў... І менавіта тады лепшыя працы нашых мастакоў моцна прагучалі — нават далёка за межамі краіны.

Прайшло ўжо шмат гадоў, як Беларусь стала незалежнай. Многае змянілася ў грамадстве, у сацыяльным, палітычным і культурным жыцці нацыі, у тым ліку — у выяўленчым мастацтве. Для новага пакалення творцаў вайна ператварылася ў міфалогію, веды пра яе сталі павярхоўнымі. Гэтае пакаленне часта папракаюць у адсутнасці патрыятызму. А адкуль узяцца таму патрыятызму, калі і старэйшыя не заўсёды могуць разабрацца ў падзеях, асабліва ў час інфармацыйных войнаў... На якіх прыкладах вучыцца любові да Радзімы, калі асобныя СМІ і Інтэрнэт публікуюць матэрыялы, абразлівыя для памяці загінулых і яшчэ жывых ветэранаў; тэлебачанне пранізана нізкапробнымі амерыканскімі і расійскімі баевікамі і паліцэйскімі серыяламі, а ў некаторых краінах кардынальна перапісваецца гісторыя мінулай вайны! Ці не таму адбываецца разрыў з духоўнымі каштоўнасцямі папярэдніх пакаленняў, слабне пачуццё датычнасці да дзей сваіх продкаў? На адсутнасць сур'ёзных фігуратыўных карцін пра Другую сусветную ўплывае і скасаванне сістэмы доўгатэрміновых дзяржаўных заказаў на творы мастакоў да буйных экспазіцый, а сістэма сціплых закупак з выстаў (з мэтай папаўнення фондаў сталічных і рэгіянальных музеяў) сябе не апраўдала з розных прычын.

Што тычыцца непасрэдных удзельнікаў Вялікай Айчыннай, хто па-сапраўднаму змагаўся са зброяй у руках, — вайна стала галоўнай Памяццю іх жыцця. Я добра ведаў шматлікіх ветэранаў, сябраваў з імі. Так, яны казалі, што многае забываецца: імёны, твары, галасы, адчуванні. Але 22 чэрвеня 1941-га памяталі да найдрабнейшых дэталей, як і 9 мая 1945-га. Ніколі не забывалася і адно невымоўнае пачуццё — пачуццё вайны. І я іх разумеў. Тым, хто не зведаў, што гэта такое —





вайна, хто яе ўяўляе толькі па кніжках, фільмах, палотнах і скульптурах, мабыць, цяжка ўсвядоміць тую вельмі складаную ўнутраную памяць, якая жыве ў душах былых франтавікоў і якую нельга візуальна адлюстраваць ні фарбамі, ні гукам, ні словам, ні гульнёй акцёраў. І тым не менш яны, былыя воіны, сваім мастакоўскім талентам зрабілі ўсё для таго, каб іхнія дзеці і ўнукі хаця б трошкі «ўвайшлі» ў тую гераічную і трагічную прастору. З кожным годам франтавікоў становіцца ўсё менш. З горкасцю скажу, што такіх людзей, членаў Беларускага саюза мастакоў, якія дажылі да 70-гадовага юбілею Перамогі, засталіся адзінкі. Хачу назваць іх імёны: народныя мастакі Віктар Грамыка і Леанід Шчамялёў, заслужаныя дзеячы мастацтваў Тарас Паражняк, Андрэй Заспіцкі і Аляксандр Салаўёў, а таксама Мікалай Назарчук і Алег Луцэвіч. Працы ўсіх гэтых творцаў, акрамя Луцэвіча, прадстаўлены ў экспазіцыі Палаца мастацтва, як і работы (чамусьці зусім мала) іншых удзельнікаў вайны, што не дажылі да сённяшняга свята.
Ды і «дзяцей вайны», якія нарадзіліся ў канцы 1920-х і ў 1930-я гады і якія па слядах бацькоў-франтавікоў унеслі важкі ўклад у выяўленчы летапіс Вялікай Айчыннай, засталося не так і многа. І яны паступова адыходзяць... Адна надзея — на тую творчую моладзь, чые дзяды і прадзеды ваявалі. Не сумняваюся, што яны так ці інакш пакінулі сваім нашчадкам пэўныя запаветы. Але прыйшлі іншыя часы, значыць — іншыя песні. Тэма вайны адышла на другі план, і ў апошнія два дзесяцігоддзі мы так і не ўбачылі новых шэдэўраў пра мінулую вайну, за выключэннем, можа, некаторых манументальных работ.
Скажу сумленна: я ішоў на выставу «70 — Перамога!» з нейкай насцярогай. Быў упэўнены, што пабачу чыстую рэтраспекцыю, складзеную з даўно вядомых работ. Але памыліўся. Практычна ўсе пляцоўкі Палаца былі аддадзены пад новыя і нядаўна створаныя працы. Зараз у мяне няма мэты падрабязна іх аналізаваць, даваць крытычныя ці кампліментарныя заўвагі, бо галоўная «фішка» экспазіцыі ў тым, што моладзь і сярэдняе пакаленне майстроў помняць пра подзвіг сваіх продкаў, і кожны ў меру таленту і магчымасці імкнецца пакінуць след у выяўленчым летапісе Вялікай Айчыннай.



З новых твораў запомніліся палотны «Чакаючы світанак» Георгія Паплаўскага — своеасаблівы працяг яго ранейшых сюжэтаў пра беларускіх партызан; нязвычна журботнае «Вяртанне» Рыгора Іванова; карціна Станіслава Сугінтаса «Чорны дождж вайны»; яркі сімвалічны трыпціх Мікалая Бушчыка «Палымяны час»; алегарычная «Хімера» Святланы Урублеўскай; арыгінальная раскадроўка асэнсавання быцця вайны ў лінагравюры Уладзіміра Правідохіна «Дарога жыцця»; скульптурныя кампазіцыі «Супрацьстаянне» Дзяніса Кандрацьева з яе неймавернай экспрэсіяй і «Канец III Рэйха. Падаль» Аляксандра Гвоздзікава... Але памяць менавіта «пра вайну» — і ў іншых аўтараў: жывапісцаў, скульптараў, плакатыстаў, майстроў габелена і керамікі. Вельмі сціпла на гэты раз чамусьці выглядаў графічны раздзел.



Недахопы экспазіцыі? Зразумела, яны ёсць. Адсутнічае выразная канцэпцыя: усё так змяшалася, што гледачу лёгка заблукаць. На мой погляд, трэба было арганізаваць спецыяльную залу для рэтраспектыўных твораў удзельнікаў вайны, паказаць знакавыя паваенныя работы... Але прадбачу адказы: мала прасторы і часу. І так, як мне казалі, арганізатарам давялося адхіліць, мабыць, каля траціны пададзеных на выставу работ.
А чаму б да 3 ліпеня 2015 года не арганізаваць выставу франтавых і партызанскіх малюнкаў, якіх захавалася, дзякуй богу, шмат? Хай гэта будзе маёй асабістай прапановай прэзідыуму Беларускага саюза мастакоў па падрыхтоўцы такой экспазіцыі пад умоўнай назвай «Яны прайшлі праз вайну». Думаю, гэта будзе вельмі цікава і карысна для гледача і, што не менш важна, для маладога пакалення, якое толькі ўваходзіць у самастойнае творчае жыццё...
Вось такія непрычасаныя думкі прыйшлі да мяне падчас наведвання выстаўкі «70 — Перамога!».

1. Станіслаў Сугінтас. Чорны дождж вайны. Алей, метал, дрэва. 2015.
2. Святлана Урублеўская. Хімера. Акварэль, акрыл. 2015.
3. Жанна Капуснікава. Вартаўнік райваенкамата. Алей, тэмпера. 2013.
4. Тарас Паражняк. Дэкаратыўная ваза «Парадная». Парцаляна, роспіс. 2014.
5. Рыгор Іваноў. Вяртанне. Алей. 2015.

Ад Венецыі да «Трасцянца»

Алеся Белявец

З вокнаў майстэрні Канстанціна Касцючэнкі, у якой мы размаўляем, відаць дамы Траецкага прадмесця, пасля мы цераз увесь горад едзем да завода «Белгран», дзе ўвасабляецца ў бронзу шматметровы твор майстра — «Брама памяці». Вандроўка скрозь прастору і час... Праз тыдзень скульптура павінна быць усталявана на месцы лагера смерці «Трасцянец». Пытанне, што цікавіла мяне найперш: як маладыя творцы, бацькі якіх ужо не ваявалі, знаходзяць новыя шляхі, далёкія ад звыклай нам ідэалагізаванасці? Як яна пераасэнсоўваецца ў маладога аўтара, якому тэма становіцца цікавай таму, што гэта частка нашай гісторыі? Брама — сімвал пераходу. У выпадку лагера смерці — у адзін бок. Скульптура Касцючэнкі была абрана ў 2010 годзе на адкрытым рэспубліканскім конкурсе, яна стане выразнай дамінантай мемарыяльнага комплексу.

Канстанцін Касцючэнка скончыў Беларускую акадэмію мастацтваў у 2006-м, сёння выкладае там на кафедрах скульптуры і жывапісу. Удзельнік Венецыянскага біенале 2011 года, аўтар некалькіх помнікаў і шэрагу манументальных скульптур.

Упершыню я заўважыла вашу працу — гэта была «Дзень і ноч» — на групавой выставе ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, якая ладзілася паралельна паказу секцыі скульптуры Саюза мастакоў у Палацы мастацтва. Маладзёжная экспазіцыя міжволі ўспрымалася як выклік, як сцверджанне таго (а гэта ўжо чыталася ў пластыцы твораў), што «мы пойдзем іншым шляхам». Атрымалася?

— Маладому творцу вельмі складана прабіцца. Менавіта таму мы стварылі аб'яднанне пад назвай «Блок», куды ўвайшлі каля дзесяці скульптараў. Любая манументальная скульптура патрабуе высілкаў некалькіх чалавек, тое ж — праца ў групе. У такой сумеснай дзейнасці ёсць перавагі.

Выстава ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва — проста адна з экспазіцый аб'яднання?

— Так, было некалькі выстаў, на якіх мы прэзентавалі нашы праекты. Што да супрацьстаяння са старэйшым пакаленнем, якое тады магло адчувацца, то я лічу, што ў мастацтве няма такіх паняццяў, як маладое і старое, творы мінулых стагоддзяў могуць цябе больш кранаць, чым сучасныя.





1.

Хіба, ствараючы працу, не думаеш пра форму, адэкватную часу?
— Найперш я ўлічваю прастору, у якой мая скульптура будзе існаваць. Асяроддзе дыктуе і форму, і трактоўку. А потым думаю над тымі сродкамі і прыёмамі, з дапамогай якіх можна дасягнуць большай выразнасці тэмы.
У 2011 годзе вы ўдзельнічалі ў Венецыянскім біенале. Ваш твор стаяў на вуліцы перад павільёнам...
— Я прапанаваў для Венецыі свой акадэмічны эскіз, зроблены ў 2004 годзе. Ён уяўляў сабой фрагмент інтэрпрэтаванага распяцця, дзе праз увесь торс праходзілі аб'ёмныя словы малітвы. Рэалізаваная работа атрымалася тры метры ў шырыню і паўтары ў вышыню. Быў зроблены празрысты пастамент з полікарбанату трохметровай вышыні, і на яго была ўсталявана мая скульптура.
Пасля заканчэння Акадэміі мастацтваў у вас, верагодна, былі нейкія ідэальныя ўяўленні пра будучую працу. Вы асэнсоўвалі выклікі і рамкі, якія перад вамі паўстануць? Усё ж праца скульптара, асабліва манументаліста, прывязана да многіх рэчаў — да густаў замоўцы, да асаблівасцей прасторы...
— Так, пасля выпуску часта бывае маладзёжны максімалізм, калі ты ставіш сабе завышаныя мэты. З аднаго боку, гэта добра: лепш паставіць завышаную мэту і дасягнуць паловы, чым пачаць з дробязных задач...
Ці шмат даводзілася ісці на кампраміс?
— Я яшчэ не так многа прац зрабіў, каб ужо пра нешта шкадаваць. Але ламаць сябе даводзілася. Рэальнае жыццё скарэктавала многае.
Пасля таго, як я скончыў Акадэмію, яшчэ год вучыўся ў Фларэнцыі. З гэтай паездкі атрымаў для сябе шмат карыснага, але не ўпэўнены, што хацеў бы заставацца за мяжой на доўгі час. Там іншы менталітэт, а тут, у сваёй краіне, я ведаю, чым закрануць гледача. У нас тут свая культурная прастора, якую трэба развіваць. Зусім не варта думаць, што добра там, дзе нас няма.
Як звычайна ў вас адбываецца творчы працэс?
— Гледзячы для каго ці для чаго ствараеш працу... Некаторыя аб'екты робяцца адразу на замову, тады слухаеш, што ад цябе патрабуюць. Робіш некалькі эскізаў, уносіш папраўкі. Пасля праца рэалізуецца ў маленькім памеры, потым — у большым.
Скульптуры, якія падаюцца на конкурс, акрамя візуальнай часткі павінны мець пераканальнае ідэйнае напаўненне. Кожную з гэтых прац разглядае манументальная рада, часам — некалькі. Ад пачатку я ўжо ўяўляю, якія заўвагі ці пажаданні могуць узнікнуць у гэтых людзей. Калі робіш для сябе, то стараешся выявіць напоўніцу свае ідэі і думку, а ці спадабаецца твор некаму іншаму — не задумваешся.
Чым адрозніваецца праца скульптара ад працы жывапісца: апошні траціць свае грошы толькі на палатно і фарбы. У нас, калі аб'ект манументальны, то патрабуюцца вялікія грошы. У метале — фармоўка, адліўка, камень апрацоўваецца алмазным інструментам. Таму скульптары для сябе робяць аб'екты невялікага памеру. Можна іх рэалізаваць у пластыку ці ў дрэве. Майстру патрэбны поле для эксперымента, самарэалізацыя, кожнаму з нас трэба развівацца, трэба працаваць.
Самая значная ваша манументальная скульптура?
— Якая цяпер устанаўліваецца на месцы лагера смерці «Трасцянец». Хвалююся, ці захаваецца пры пераводзе ў вялікі памер тое ўражанне, якое я імкнуўся закласці.
У вашым творы тэма вайны асэнсоўваецца праз вобраз брамы — мяжы паміж жыццём і смерцю, праз філасофскі падыход. Чаму вырашылі ўдзельнічаць у конкурсе? Якая была матывацыя?
— Я вучыўся ў Творчых майстэрнях жывапісу, графікі і скульптуры Акадэміі мастацтваў з 2007-га. Паводле ўмоў, за тры гады навучання ты павінен зрабіць справаздачную працу. Менавіта ў той перыяд я пачаў працаваць над гэтай брамай. Было шмат варыянтаў — і плоскія, і аб'ёмныя постаці. Вельмі ўдзячны маім выкладчыкам — Льву Гумілеўскаму і Міхаілу Савіцкаму. Апошні ведаў пра вайну і лагеры не па чутках, ён перадаў мне тую энергетыку, якая дапамагла стварыць скульптуру.
Атрымліваецца, што Міхаіл Савіцкі вас і натхніў на ваенную тэматыку?
— Так. Яго энергетыка была вельмі моцная. Тэму вайны можа кожны пачаць распрацоўваць, але галоўнае пытанне ў тым, хто можа праз яе дакрануцца да сучаснага яму чалавека?
Так, але за тэму вайны бярэцца ўжо новае пакаленне, бацькі якіх не ваявалі. Мала засталося непасрэдных сведчанняў...
— У вырашэнні гэтай тэмы выйграе той, хто не прывязваецца да канкрэтных сюжэтаў, а падымаецца на ўзровень сімвалаў. Прапануе твор, у якім закладаюцца розныя сэнсавыя і ідэйныя пласты. І яны раскрываюцца па меры разглядвання працы.
Ці ёсць у вас — сярод сучаснікаў ці папярэднікаў — скульптар, на якога арыентуецеся?
— Сама праца, якую я раблю, дыктуе тэхніку ды стылістыку. Магу і класічны твор рэалізаваць, і абстрактны... Таму не прывязваюся да стыляў і аўтараў. Мяне найперш цікавіць, наколькі ясна і пераканаўча мастак здолеў рэалізаваць сваю ідэю і наколькі моцна гэта кранае гледача. Працы, дзе яго ідэя найбольш выразна чытаецца. Тады ўважліва разглядаю, што за сродкі ўжыты, як усё зроблена...
У вашай прэзентацыі на сайце аб'яднання «Блок» знайшла фразу пра тое, што вы шукаеце логіку аб'ёма ў часе і прасторы. Уласна кажучы, скульптура і ёсць жыццё формы ў прасторы... А чым ёсць скульптура для вас?
— Гэта экстракт маіх думак і эмацыйнага стану. Усё гэта ты спрабуеш уклас-


2.

ці ў абраны матэрыял. Разлічваючы на тое, што гэтая рэч павінна ўздзейнічаць незалежна ад таго, калі чалавек прыйдзе — цяпер ці праз нейкі час. Твой твор павінен яго крануць. Скульптура, як і архітэктура, застаюцца надоўга. Стараюся з сур'ёзнасцю ставіцца да кожнага свайго праекта, ведаючы, што яны робяцца на вякі.

Уявіце сабе ідэальную прастору для творчасці — любыя матэрыялы, сродкі і ніякага замоўцы. Над чым будзеце працаваць?

— Многія думаюць, што калі б яму далі яшчэ часу і большую майстэрню, то твор атрымаўся б лепшы. А на практыцы выходзіць, што няважна: маленькі ці вялікі тэрмін, праца атрымліваецца адной і той жа. Калі якасць майстэрні і якасць матэрыялаў змяншаюцца, чалавек сам у сабе акумулюе сілы і кампенсуе гэтыя знешнія недахопы... Для многіх мастакоў больш складана рабіць аб'ект на вольную тэму, ім лягчэй працаваць у зададзеных рамках. Напрыклад, конкурс. А калі такі майстар атрымлівае свабоду, дык можа ўпасці ў ступар. Іншыя, наадварот, баяцца ўдзельнічаць у конкурсах. Што тычыцца мяне, то ў мяне шмат эскізаў, прац, зробленых у мяккім матэрыяле. Я б такую магчымасць выкарыстаў, каб гэта ўсё рэалізаваць.

Рэалізаваныя аб'екты некуды сыходзяць?

— Так, на вытворчасць нават маленькай работы ідуць даволі вялікія сродкі, вельмі рэдка сабе такое задавальненне можаш дазволіць проста так. Часцей мае працы стаяць у майстэрні ў пластыліне...

Што б хацелі паставіць у Мінску?

— Гэты твор якраз цяпер і манціруецца. Для мемарыяльнага комплексу «Трасцянец». Дзіўна, пакуль вы не спыталі, я над гэтым пытаннем і не задумваўся. Але зараз адказ прыйшоў адразу.

Якой скульптуры не хапае гораду?

— Галоўная праблема — няма мастацкага асэнсавання прасторы. У Еўропе, напрыклад, супрацьлеглая праблема са скульптурай: у старых гарадах яе зашмат, там ужо складана некага нечым здзівіць. У нас такога няма, і людзей тут лёгка шакаваць сучаснай работай, абстрактнай.

Мяркую, што вы дарма так кепска думаеце пра нашых гараджан.

— Абвяшчаецца, напрыклад, нейкі конкурс, і мала хто з мастакоў прапануе скульптуру сучасных формаў. Яны жывуць у гэтым горадзе, адчуваюць агульны настрой. Мала верагоднасці, што «прасунуты» твор зразумеюць. Безумоўна, творца павінен працаваць на тое, каб грамадства падрастала, але не варта рабіць надта рэзкія рухі, пераскокваць праз тры прыступкі.

Мастак якраз і можа пераскокваць праз тры прыступкі. Іншая справа, што для яго гэта небяспечна — могуць не зразумець...

— На конкурсы такія прапановы нават не выносяцца, бо ўдзельнік ведае: не пройдуць. Прычым людзі ў камісіях вельмі сучасныя, але яны асэнсоўваюць, што грамадства павінна прыняць гэтыя працы.

То-бок мастак адчувае, што грамадства не даспела да новых формаў скульптуры, і нават не спрабуе іх прапанаваць?

— Гэта тычыцца гарадскіх манументальных аб'ектаў. Дзяржаўных.

А калі замоўца — прыватнік?

— Многія з нашых скульптараў выконваюць прыватныя замовы, але ў гэтых працах — часцей за ўсё — мала эксперымента, бо заказчык больш гатовы патраціць нейкую суму грошай на правераную часам класіку.

Патэнцыял для такіх твораў у нашых скульптараў ёсць, можна прасачыць, што яны пакідаюць у чужых гарадах на замежных пленэрах. Зайздросна ж...

— І ў нас быў свой пленэр скульптур для парку ва Уруччы, з каменя рабіліся даволі вялікія работы. Аднак праект не рэалізаваўся, не быў даведзены да канца: немалыя сродкі патрабаваліся на распрацоўку гэтага парку, нават больш, чым на ўсталяванне скульптур, у выніку творы былі аддадзены «Зелянбуду» і раскіданы па горадзе. Выпадкова, без сувязі з асяроддзем, часта — у кепскім стане.

Замкнёнае кола... Сістэма спрацавала на выцясненне.

— Закончыць гутарку мне б хацелася на харошай ноце. У нас дагэтуль захавалася старая класічная акадэмічная школа, якая была распрацавана яшчэ ў царскай Расіі і дапрацоўвалася пры Савецкім Саюзе. Цяпер ёсць небяспека ўсё гэта страціць пры пераходзе на Балонскую сістэму адукацыі. Замест шасці гадоў падрыхтоўкі спецыялістаў можам атрымаць чатыры. Магчыма, у нейкіх сферах гэта і мэтазгодна, але не ў мастацтве, не ў навуцы і не ў медыцыне. Мастацтва, якое мы сёння ствараем, застанецца нашым нашчадкам. Менавіта па нейкіх фрагментах культуры мы атрымліваем уяўленне пра ўзровень развіцця старажытных цывілізацый. І па нашых творах будуць ацэньваць наш час.

---

1. Распяцце. Пластык. 2011.

2. Брама памяці. Бронза. 2015. Мемарыяльны комплекс «Трасцянец».

3. Дзень і ноч. Бронза. 2000.

Фота Сяргея Ждановіча.


3.

Памнажэнне са знакам мінус

Наталля Гарачая

Год 1945 прынёс нашым продкам трыумф перамогі над захопнікамі, хоць і коштам, мабыць, адной з самых страшных трагедый у гісторыі. Вайна не толькі забрала мільёны жыццяў, але і пакінула незлічоную колькасць удоў, сірот і інвалідаў. А таксама генетычную спадчыну перасцярогі ад болю і пагадненне з любымі жыццёвымі абставінамі, якія можна лічыць мірнымі. У сталінскі час усё, што магло б кінуць цень на ваенныя заслугі Савецкага Саюза, замоўчвалася або адмаўлялася. Посттраўматычнае засмучэнне ўяўляе з сябе прыхаваную і працяглую рэакцыю на стрэсавую сітуацыю катастрафічнага характару. Да падобных сітуацый адносіцца досыць вялікая колькасць разнастайных падзей, такіх як прыродныя або тэхнагенныя аварыі, ваенныя бітвы, тэрарыстычныя акты, няшчасныя выпадкі. У якасці траўматычных прызнаюцца любыя абставіны з удзелам чалавека, калі яны былі звязаны з успрыманнем смерці або рэальнай яе пагрозы, цяжкіх траўм і пакут іншых, прадукуючы пры гэтым інтэнсіўны страх, жах або пачуццё бездапаможнасці. Як следства, гісторыя душэўных інвалідаў — ахвяр Вялікай Айчыннай ды любых іншых войнаў — не знайшла адлюстравання ў свядомасці многіх людзей. Таму мастацкая цікаўнасць да замоўчанага недарэмная. Прапрацоўваючы табуяваныя тэмы, творца асвятляе адавочныя хваробы і праблемы.

Анастасія Ганчарова, маладая мастачка з Віцебска, кажа: «У той час, як адукаваныя галовы вырабляюць узгадненні ды законы аб правах і свабодах, доблесці і гонары, метад схаванага або відавочнага псіхалагічнага ціску з'яўляецца самым верным спосабам уздзеяння на асобу». Праект Анастасіі «Вылічаць, памнажаць» даследуе чалавечую натуру і боязь адказаць самому сабе на простыя пытанні: «Ты бачыш?» — «Ты адчуваеш?» — «Чаму тады ты маўчыш?» Выставачная рэалізацыя праекта, што адбылася на пляцоўках у Мінску і Віцебску, уяўляе з сябе закрытае невялікае памяшканне, у якім глядач застаецца сам-насам з групай аб'ектаў, што асацыятыўна нагадваюць прылады гвалту над безабаронным чалавечым целам і свядомасцю. Сшытыя калашыны сучасных джынсаў (аб'ект «Дарожныя штаны») ілюструюць абмежаванне рухаў, ватоўка (аб'ект «Той, які загадзя прайграў») становіцца сімвалам бездапаможнасці ў стане зняволення і адсылае да турэмнай вопраткі. Мастачка разважае на тэму чалавечай годнасці, выносіць на абмеркаванне крохкасць чалавека, складае схемы асацыяцый вострага псіхалагічнага ціску ці гвалту і яго наступстваў. Праз раздрукаваны на кальцы фотаздымак цела вязня канцлагера аўтарка спрабуе давесці «адчуванне чалавека», лёгкасць яго знішчэння. А невялікі металічны аб'ект, элемент нейкага механізма, асацыятыўна нагадвае гіпертрафаваны прыцэл зброі і давяршае экспазіцыю.

У паэмах Гамера героі Траянскай вайны перажываюць «жорсткі сум», «страшную трывогу», у іх «засмучаныя душы» і «змрочнае сэрца». Траўматычны стрэс — нармальная рэакцыя на ненармальныя акалічнасці. Неартыкуляваны ў свой час, ён прасочваецца ў генетыку і перадаецца ў спадчыну, кіруе выбарам, абмяжоўвае мадэлі ўспрымання.

Самым моцным перажываннем вайны ў маім жыцці была ілюстраваная фотаздымкамі кніга «Я з вогненнай вёскі» Алеся Адамовіча, Янкі Брыля і Уладзіміра Калесніка, уласна перажыць сустрэчу з якой без наступстваў немагчыма. Голыя факты — аблічны тых, хто перажыў, расповеды сваіх гісторый. Мастацкія творы, што скіроўваюцца да траўматычнай тэматыкі, выклікаюць у нас калектыўнае адчуванне персанальнага болю. Мы ўсведамляем: любая чалавекападобная істота можа быць паламаная, раздушаная, забітая такой жа чалавекападобнай істотай. Умяшанне ў чалавечую прыроду не афішуецца і застаецца бачным толькі кату і яго ахвяры. Як успрыме глядач заклік мастачкі быць шчырым? Вакол, побач адбываецца гвалт над чалавечай свядомасцю... Ці варта заставацца абыякавым?



Фрагменты экспазіцыі. «Вылічаць, памнажаць».

70-годдзе Вялікай Перамогі адзначалі на кожнай тэатральнай пляцоўцы — вечарынай памяці, кампазіцыяй з вершаў і песень, тэатралізаваным канцэртам. Радзей — спектаклем. Зусім рэдка — спектаклем запатрабаваным. Вялікую Айчынную і Другую сусветную беларускі тэатр прыпадобніў ці не да святога запавету: у нас па-ранейшаму вядуць рэй п'есы выпрабаваныя, у асноўным створаныя за савецкім часам. Старыя добрыя (як і пісьменнікі — па большыні сваёй). На іх увасабленне надзвычай рэдка ўплывае сучаснае веданне ці ўзровень асэнсавання гістарычных падзей. Мастацкая вартасць вымагае адкрыцця — тэмы, аўтара, героя.

«Трыбунал» Андрэя Макаёнка ў Новым драматычным тэатры

Народная **памяць**

Ірына Травіна (Томск, Расія)

Для Андрэя Макаёнка Вялікая Айчынная вайна — перажытая трагедыя, і на прыкладзе вясковай сям'і з п'есы «Трыбунал» ён аднавіў трагедыю вайны сусветнай. Гэтай п'есай Макаёнак, так бы мовіць, апярэдзіў тое, што ў 1980-я паменавалі «паствампілаўскай», ці «магнітафоннай», драматургіяй. Тэкст выглядае плоскасцевым, нават архаічным, што дае прастору для фантазіі рэжысёра: тыя, пра каго ідзе гаворка, яшчэ жывыя, але іх усё менш, яны адыходзяць…

Жанр, вызначаны драматургам, — народны лубок. Ён практычна знік з сучаснага тэатра. Тым больш складана артыстам мінскага Новага драматычнага тэатра і рэжысёру Сяргею Кулікоўскаму адпавядаць ягоным законам: лубок — гэта абсалютная шчырасць, дзіцячая наіўнасць і натуральнасць існавання, ён не дапускае камікавання, гіммораў, падкрэсленага імкнення весяліць. Дый гледачы збольшага не ведаюць, як часта за смехам і весялосцю рушыць трагедыя — хай яна заспее глядзельню знянацку, пасля таго, як пацешаць наіўнасць і шчырасць.

…На гэтую асаблівасць варта зважаць выканаўцам самай значнай мужчынскай ролі — бацькі вялікага сямейства Цярэшкі, якога ўсе клічуць Калабком, — артыстам Аляксандру Гусеву і Ігару Мікалаеву. Не трэба баяцца быць звычайнымі — менавіта ў гэтым зерне вобраза іхняга героя. За наіўнай хітраватасцю вясковага прасцяка хаваецца яго сутнасць, яго асабістая вайна з захопнікамі і здраднікамі. І тады лубок трансфармуецца ў класічную трагедыю…

У гэтай гісторыі восем дзейных асоб, але ёсць і дзявятая — музыка. Як заўжды ў спектаклях Сяргея Кулікоўскага, яна супадае з духоўным жыццём герояў, якое і вызначае іхнія ўчынкі. Музыка Вівальдзі — гэта і зіма, і холад, і нарастанне трывогі. Знакаміты «Сурок» Бетховена — цеплыня роднай хаты, абяцанне абароны ад усіх бедаў, што чакаюць чалавека за яе межамі. Шапэн — сустрэча з вечнасцю. А яшчэ спяваюць беларускую песню — «…што пасееш, тое і пажнеш». Рэжысёр злучыў далікатнае гукавое прадзіва ў адзінае палатно.

Гісторыя выдатна вырашана і сцэнаграфічна. Ва ўмоўным афармленні прысутнічаюць сапраўдныя прадметы народнага побыту, адшуканыя мастачкай Марынай Шустай у сялянскіх гаспадарках: прыстасаванне для прасавання бялізны, чыю назву ўжо амаль ніхто не згадае; драўляныя ступкі, у якіх таўкуць збожжа; сярпы і сякеры; абраз Божай Маці, да якой звяртаюцца па дапамогу і абарону; выцвілыя сямейныя фатаграфіі. Стылізаваныя жаночыя строі здаюцца аўтэнтычнымі — так зграбна выглядаюць усе ўдзельніцы спектакля. Наколькі дакладныя актрысы ў тым, як укрываюць сябе хусткамі, выходзячы надвор! А там мароз — светлавая аздоба належыць Таццяне Кудзінавай: сыплецца з-пад каласнікоў сняжок, ззяючы пад тэатральным святлом, з'яўляецца месяц на небе…

Пластычнае рашэнне (рэжысёр па пластыцы — Марына Баранава) асабліва выразна выяўлена ў сцэне ачышчэння хаты ад варожай сілы; абрад узяты з народных павер'яў, з варажбы. Увесь спектакль — адзіная шчыльна скампанаваная канструкцыя; у цэнтры — жыццё сялянскай сям'і, даверліва адкрытае гледачам. А цэнтр гэтай сям'і — Паліна, маці «цэлай плоймы дзяцей», актрыса Таццяна Папова, яркая, моцная, сапраўдная маці-Радзіма, маральнае апірышча сыну — падлетку Валодзьку (Павел Чарноў), самаму безабароннаму і самаму адважнаму з усёй радзіны (гэтыя дзве ролі выконваюцца адным складам артыстаў), і свайму гаманкому, непрадказальнаму мужу Калабку, чыёй сур'ёзнасці ніхто не верыць…

Шчыра, даверліва будуюцца адносіны маці з дочкамі Галяй (Аляксандра Некрыш і Вольга Каралёнак) і Зінай (Надзея Анціповіч і Вольга Роік), з нявесткай Надзяй (Кацярына Ермаловіч і Юлія Мяжэннікава). Абодва склады выканаўцаў вартыя, кожны выяўляе сямейныя дачыненні — саперніцтва між дочкамі, якіх па-рознаму любяць бацькі, ды насцярожанасць свекрыві да нявесткі — і сёння такое часцяком здараецца ў сем'ях. Яднае ўсіх адно — сыны і зяці Цярэшкавай сям'і ваююць. Іх чакаюць у роднай хаце, спадзяюцца на перамогу. Іх баяцца ворагі — немец-фашыст і здраднік Сырадоеў, бесцырымонны, самаўпэўнены «ўладар» у выкананні Аляксея Верашчакі і баязлівы хамула ў трактоўцы Арцёма Пінчука.

Ігар Падлівальчаў і Сяргей Тоўсцікаў, занятыя ў ролі нямецкага каменданта, зрабілі вобраз чалавечным, але надта ўжо непрывабным — п'яны «гаспадар жыцця», які дапаў да ўлады. Акцёры выйшлі за межы законаў лубка, перацікаючы ў дэталях, асабліва Ігар Падлівальчаў, але гэта, спадзяюся, мінецца. Важна тое, што ўсе выканаўцы паверылі рэжысёру і пайшлі за ім…

Напрыканцы адзначу: трэба ведаць гісторыю свайго этнасу, яго культуру і побыт, шанаваць народную памяць, быць сапраўдным патрыётам сваёй краіны, каб стварыць настолькі дакладную выяву народнага — не побыту, але быцця, веры і адданасці караням, як гэта зрабіў рэжысёр Сяргей Кулікоўскі ў спектаклі паводле п'есы Андрэя Макаёнка.

Як узарэш, так і збярэш

Жана Лашкевіч

У Новым драматычным тэатры пад абаянне «Трыбуналу» Андрэя Макаёнка падпаў рэжысёр Сяргей Кулікоўскі, але ў вызначэнні жанру спектакля сумленна рушыў за аўтарскім «народным лубком».

Гукавы шэраг сцэнічнага твора, пакліканы вылучыць адвечную рацыю сялянскага быцця, распачынае пранікнёны Вівальдзі. Яго пераймае народная песня: маці сямейства і нявестка моцна перажываюць, бо немцы сагналі на пляц вясковых мужыкоў, таму за гаспадарчым клопатам спяваюць. Наіўна-пранізліва. Аж каралі на матчынай шыі падкідае.

З лубочных пазураў выдзіраюцца хіба дзве сцэны спектакля: абносіны свечкамі хаты, запаскуджанай варожым духам, ды шыхтаванне сямейнікаў паўколам на сцэнічным пандусе (ён вызначае прастору хаты), калі цягнуць-размяркоўваюць вяроўчыну — рыхтуюцца вязаць бацьку-здрадніка ды ў мех пакаваць. Інтуітыўна рэжысёр адчувае: асобы персанажаў і шэраг сцэнічных падзей вызначае нешта моцнае, магутнае, але што менавіта?

...Карнавал. Менавіта — карнавал, велічны і жахлівы. У ім дарэчныя і фарс, і жывая карціна, і алегарычная фігура, а мяжу смеху можа пакласці палаючае ахвярапрынашэнне. У страшным карнавале «Трыбуналу» немец колькі разоў паўтарае свежаспечанаму старасце Цярэшку: «Ты цяпер тут начальнік, ты над імі (вяскоўцамі — *Ж.Л.*) цар»! Прадстаўнік «новага парадку» прызначае Цярэшку на ролю блазна і дае ўладу з усімі паўнамоцтвамі — Цярэшка карацьме, шкадавацьме, вымагацьме; як «дзікі чалавек» цешыцьме немца, бо клопат таго, хто «першы раз у жыцці начальнікам стаў», — дагадзіць таму, хто яго начальнікам зрабіў. Падрабязная, разгорнутая п'янка з акупантам — сцэна размеркавання роляў. Цярэшка — блазен новага ладу. Паліна ў нямецкіх вачах — блазнава жонка, таксама блазен. Яе за жарты і грубіянства (надта непаважліва яна абыходзіцца з паліцаем Сырадоевым, абы-што вярзе немцу) могуць забіць сёння і проста ў хаце. Цярэшку — заўтра і на плошчы, каб іншых блазнаў прыстрашыць.

Праз выкананне Аляксандра Гусева і Тацяны Паповай персанажы адчуваюць (шкада, не ўсведамляюць) свае блазенскія ролі. Мусяць ім адпавядаць і забаўляючы захопніка, і спавядаючыся, і цягнучы фарс перад дзецьмі. Але афарбоўкі ды ацэнкі вымагае тэкст пра сакратара райкама, які даверыў Цярэшку сваю схованку; пра савецкую ўладу, якая трактуецца найлепшай; пра радзіму-маці, тоесную шматдзетнай жанчыне. Дакладнага сэнсавага націску вымагае і трыбунал, справядлівы суд, пра які кажа Паліна. Зважым: словы Цярэшкі — не ўчынкі, не намеры, толькі словы! — хіляць яе да смяротнага выраку, маўляў, у мех яго, здрадніка, ды ў сажалку. Усё жыццё, якое сведчыць за мужа і бацьку, аказваецца па-за пільнасцю, па-за доказнасцю судовых (сямейнікаў!)...

Правілы гульні, складзенай з крывавых і разбуральных праяў эпохі, персанажы Макаёнка ведаюць. Артысты стараюцца дзейнічаць як у «народным лубку». Відавочна, драматургічны матэрыял і ягонае ўвасабленне не паразумеліся. Такім чынам, цынічны, жорсткі і нахабна-асцярожны завадатар карнавалу паліцай Сырадоеў (Паліну грозьбай пераймае ды просьбай кантралюе! Валодзьку падазрае і вычэквае! да нявесткі Надзеі гвалтам чэпіцца! самае галоўнае — немца пашыў у блазны!) застаецца персанажам другарадным і невыразным...

Трагічны фінал рыхтуе Валодзька. Шчыра змагаецца з бацькам-здраднікам, пакуль маці, самая разумная з Цярэшак, вызнае прычыну ўзвышэння мужа да пасады вясковага старасты. Фінал карнавалу — ахвярапрынашэнне дзіцяці блазенскай пары. Страшнае і шчымлівае, амаль паводле класікі. Але ў народным лубку па сцэне тупае зацяты хлапчына, у хаце шапкі не здымае, нікому не змаўчыць, сам сабе трыбунал...

Старая добрая п'еса выпрабоўвае тэатр на паразуменне з часам.



Таццяна Папова (Паліна), Аляксандр Гусеў (Цярэшка).

Фота Сяргея Ждановіча.

Дзяўчаты з балады

«Не пакідай мяне...» Аляксея Дударава ў Нацыянальным тэатры імя Якуба Коласа

Юрый Іваноўскі

Гераіні балады «Не пакідай мяне...», увасобленай рэжысёрам Валерыем Анісенкам, — амаль дзеці, якія гуляюць у жанчын, абаронцаў Айчыны. Але вайна мяняе іх свядомасць.

...Капітан Міхасёў мае гераічную біяграфію. За баявы вопыт яго называюць «франтавым ваўком». Капітану даручаюць рыхтаваць спецразведгрупу з чатырох маладзенькіх дзяўчатак, учарашніх школьніц. А потым выправіць іх на першае заданне, вярнуцца з якога амаль немагчыма.

Пэўная рызыка была ў тым, што ролю Міхасёва выконваў артыст, які нязначна абагнаў па веку сваіх сцэнічных партнёрак. Гэта ўскладніла задачу Яўгена Бераснёва. Ягонаму персанажу перадусім трэба было давесці сваю чалавечую вартасць, здольнасць кіраваць і ўплываць на людзей. Але артыст умее быць і стрыманым, і моцным, і чалавечным, а калі ягоны персанаж усведамляе жорсткасць загаду (адправіць дзяўчат на верную смерць) — разгубленым і безабаронным.



Трапна, псіхалагічна абгрунтавана іграюць малодшага лейтэнанта Крэміс Ірына Цішкевіч і Вікторыя Шамардзіна. Першая выбудоўвае вобраз амаль па-рэжысёрску, у развіцці. На пачатку сцэнічнага існавання яна стрымана-валявая, нібы ў масцы, яе ўнутраны боль схаваны вельмі глыбока. Маска знікае, калі гучыць нямецкая песенька. Відаць, тая самая... Пад якую з яе і малодшай сястры здзекаваліся немцы. Кульмінацыяй развіцця ролі з'яўляецца сцэна з кружэлкамі, падобная да сеансу вызвалення хворага ад паталогіі: Міхасёў выпрабоўвае Крэміс на псіхічную вытрымку... У сцэну застолля перад трагічным фіналам Ірына Цішкевіч прыўносіць эмацыйную лёгкасць, спрабуе перадаць іншым свой прыўзняты настрой. Вікторыя Шамардзіна знаходзіць удалыя фарбы, дамагаючыся натуральнасці, арганічнасці, шчырасці, амаль дакументальнасці існавання персанажа.

Кожная актрыса мае свой кульмінацыйны эпізод, каб як мага дакладней раскрыць вобраз, аднак кожная гераіня раскрываецца ў дачыненнях з Міхасёвым. Праз знешнюю зухаватасць, эксцэнтрычнасць, празмерную раскутасць вядзе Юлія Цвікі Зіну Бацян да апошняга рашучага кроку, калі выяўляецца яе гераічная сутнасць. Цяжка сцвярджаць напэўна, закахалася Зіна ў капітана ці не (хутчэй за ўсё, гэта гульня), але ягоны пацалунак, першы і апошні, дапамагае ёй адправіцца на заданне. Для Алі Ладысевай, якую іграе Наталля Саламаха-Конанава, надыходзіць момант ісціны, калі яна ўсведамляе, што адштурхнула каханага чалавека. І яна выпраўляе памылку. Ядзя Гурская, увасобленая Юліяй Крашэўскай, запрашае Міхасёва на танец, пераадолеўшы «агрэсіўную цнатлівасць»...

Георгію Лойку ў невялічкай ролі Палкоўніка ўдалося перадаць драматызм лёсу мужнага і высакароднага чалавека, які мусіць быць жорсткім, трывалым, непахісным. І толькі распавядаючы пра смерць сына, ён не хавае слабасці, разгубленасці, душэўнай роспачы. Слёзы стаяць у вачах Палкоўніка, калі ён п'е за памін душы. І раптам «зрываецца», выплюхвае спірт, быццам сваё гора...

У дакументальны стыль пастаноўкі разам з дакладнай пластыкай харэограф Дзіяна Юрчанка арганічна ўводзіць танец агню: ягоная тэма праз легенду заяўлена аўтарам п'есы і выяўлена рэжысёрам. Агонь — сімвалічнае ўвасабленне ахвяр, без якіх немажлівай была б Перамога.

Сцэнічная пляцоўка мае форму крыжа, ён можа ўспрымацца гледачом і як самалёт, і як гармата; ён трансфармуецца ў танцпляцоўку, пакой для дзяўчат і бераг ракі, адкуль яны сыходзяць у небыццё. Візуальны вобраз мастака Валерыя Юркевіча выяўляецца шматслойнай разгорнутай метафарай, бо ў фінале крыж узносіцца, а зялёная маскіровачная сетка паабапал пляцоўкі знікае, каб адкрыць «сцяну памяці» з фотаздымкаў ваенных часоў.

Рэжысёру Валерыю Анісенку ўдалося стварыць шчымлівы, жыццёва праўдзівы і па-мастацку пераканальны твор. Ён цікавіць сучасным поглядам на даўнюю Перамогу. Ён узрушае адвечным болем..

1. Вікторыя Шамардзіна (Крэміс), Яўген Бераснёў (Міхасёў).
2. Юлія Цвікі (Бацян).

Фота Наталлі Ярмолавай.



Забранае жыццё

«Дзед» Вячаслава Паніна ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі

Жана Лашкевіч



Падзеі п'есы Вячаслава Паніна «Дзед» маглі адбыцца і дзесяць, і трыццаць гадоў таму — айчынная вайна за ветэранскія кватэры і куты не скончана й сёння. Стаяць напагатове сямейнікі, чакаюць, перажываюць... за ўспадкаванне квадратных метраў. У спектаклі РТБД гэтае ўспадкаванне — рухавік сцэнічных дзеяў. Учэпістая маладзіца надумала прадаць кватэру мужавага дзеда — таму тры чвэрці да смерці, пакупнік ёсць, рамонт робіцца... Рэжысёр-дэбютант Дзяніс Паршын асучасніў падзейны шэраг. Адным удалым эпізодам надаў спектаклю вобразнай выразнасці, а тэме — развіцця. Сачыце!

На поліэтыленавай суперзаслоне — ваенная хроніка. Яна здаецца ўступам ды выяўляецца суправаджэннем камп'ютарнай гульні. Тоўсты неахайны дзядзька захоплена кіруе арміямі, але яго настойліва кліча стары; ён, відаць, ужо не падымаецца з ложка. Таўстун, пакідаючы віртуальную вайну, капрызліва абвяшчае: «Дзед, ты ў мяне жыццё забраў!» Адзіная рэпліка пра забранае віртуальнае жыццё настолькі дакладная і дарэчная, што западае ў эмацыйную памяць глядзельні і стрэміць увесь спектакль... Стрэміць і ўнуку: дзедава перамога забяспечыла яму добрае спажывецкае жыццё, але на кожным кроку змусіла параўноўваць яго з гераічным дзедавым. Стрэміць і дзеду: толькі вайна (рызыка, ратаванне, ахвярнасць) надала ягонаму жыццю сэнс і падставу ім ганарыцца. Нейкім чынам дзед сапраўды «забраў жыццё» ў свайго лайдакаватага, бязвольнага нашчадка... Драматург, трэба заўважыць, выпісаў Генку банальным запойным алкаголікам, жончыным спаднічнікам, па-чалавечы непрывабным і немаентным, што не вельмі стасуецца з геймерствам, але старанна, падрабязна, пераканаўча ўвасабляецца Андрэем Дабравольскім.

Камп'ютарная тэма, на жаль, знікае са спектакля, і чуйны рэжысёр на яе не зважае. Вобразы ды канфлікты пераймае тэма рамонтная. Знакавую ролю адыграюць у спектаклі вялікія поліэтыленавыя прасцірадлы мастака Юрыя Саламонава. Як заслоны для мэблі ад рамонтнага бруду, як нетрывалыя сцены і як покрыва-посцілка для дзеда, каб яго фарбай не запэцкалі. Уявіце сабе чалавека, зацягнутага поліэтыленам!

Пад празрыстым прыкрыццём ладзяцца рамонтныя работы ў выкананні Максіма Паніматчанкі і Максіма Шышко. Іх эпічныя трасянкавыя маналогі завяршае фантастычны танец з прыладамі працы, зухаватая і адначасова роспачная пародыя на магічнае дзейства (харэограф — Святлана Навуменка). Брудны кавалак, выкінуты на гаўбец, змушае канфліктаваць Светку і Ленку, Генкавых сястру і жонку, — у дзеда, бачыце, магла з'явіцца алергія. Ужытковы і адносна танны сучасны матэрыял, сведка пабытавых перамен да чыстага, адрабляе як запавеса іншасвету, аддзяляе жыццё ад небыцця. Сябра Сцяпан з'яўляецца адтуль па дзеда — у палявой форме, пры зброі. Глядзіць на мір, які мроіў на фронце... і нічога не разумее. Умоўны калідор з заслонаў, куды Сцяпан зводзіць дзеда, можна трактаваць як поліэтыленавы чысцец...

Паўз яго лётаюць сямейніцы, б'юцца за дзедаву кватэрку. Прыкра, але гэтая бойка пазбаўлена пластычнага абаяння. Да ўсяго Алёне Баяравай і Людміле Сідаркевіч відавочна бракуе матэрыялу драматурга, даводзіцца націскаць на характарнасць сваіх персанажаў. Дзед усё сцерпіць. Глухаватага сварлівага старога Валянцін Салаўёў іграе ўзважана, дыхтоўна, часам жорстка. Дзед непрыгожа зажыўся на гэтым свеце, зрабіўшыся бездапаможным нядобрым старчаком. Валянцін Салаўёў узбуйняе ягоны адыход. Старасць — апошняе выпрабаванне персанажа, які мусіць дабраць сэнсу свайго ахвярнага гераізму. Зірнуць на яго вачыма ўнука, адарванага ад камп'ютарнай гульні. Усвядоміць перамогу як агульны выйгрыш за кошт пройгрышу асабістага жыцця (хто ў каго жыццё забраў?). Нават у небыццё яго кліча не жонка, не загіблы сын, а баявы таварыш маладосці.

Парадыйным апафеозам спектакля робіцца рытуал ускладання кветак... на ложак нябожчыка. Гуртуецца пачак з чалавечых фігур ва ўяўным смутку, шыхтуецца, як па ліноўцы, пакідае гвалдзікі, разам удыхае, разам выдыхае, завадатарка-ўнучка выкідае чарговую дулю сваячцы («во табе кватэрка!») — і жалобная кампазіцыя змятаецца, зграбаецца, знікае, як пацучыны хвост. Быў дзед. Няма дзеда.

Жанр спектакля вызначаны як трагікамедыя. Але выпрабаванне на рэжысёра Дзянісу Паршыну зладзіў сцэнічны карнавал — праз пародыю, фарс, карыкатуру; праз нізкае ды высокае, якія ці не ў кожнай сцэне мяняліся месцамі, і, нарэшце, праз акцёрскую інтуіцыю, майстэрства і давер. Акцёрскі давер — залаты запас рэжысёра. Для жыцця, вядома. Ну і агульнага выйгрышу...

«Дзед» Вячаслава Паніна.
Сцэна са спектакля.

Фота Сяргея Ждановіча.

Беларускі след піяніста-легенды

Святлана Берасцень

Чаму стагоддзе з дня нараджэння Святаслава Рыхтэра сталася знакавай датай беларускага музычнага календара? Зразумела, не толькі таму, што праз гэты вялікі юбілей мы разам з усім культурным светам спрычыняемся да ўспамінаў пра святланосную асобу і творчасць геніяльнага піяніста, якога многім з нашых сучаснікаў давялося хоць бы аднойчы бачыць і слухаць у атмасферы жывога канцэрта.

Рыхтэр — прозвішча больш або менш прыкметных прадстаўнікоў розных сфер творчасці, навукі, рэлігійнай дзейнасці, розных краін і эпох. Прозвішча вельмі распаўсюджанае. І невядомыя таямніцы глыбокай мінуўшчыны хутчэй за ўсё так і застануцца «белымі плямамі» радаводу Святаслава Тэафілавіча, чый баварскі прашчур — пафантазіруем? — мог, напрыклад, адпраўляць ноты самых модных твораў у слонімскую капэлу, «сядзібу муз» Міхала Казіміра Агінскага, якую называлі другім Мангеймам... Аднак не фантазіі ды гіпотэзы сілкуюць нашу асаблівую ўвагу да юбілею Рыхтэра. Піяніст-легенда, чалавек-загадка, ён пакінуў настолькі яркі мастацкі след у жыцці нашых сённяшніх суайчыннікаў, што беларускія музыканты вылучылі на сваім календары памятную лічбу «100» і адзначаць яе ўзяліся з энтузіязмам.

Канцэрты ў межах Маладзёжнага музычнага форуму, прысвечанага знамянальнай даце, сталіся галоўным складнікам «Мінскай вясны-2015», якая працягнецца ў сталічнай філармоніі ледзь не да закрыцця сезона. Рэй тут вядзе раяль. І ў чарадзе імпрэз — вечар, прымеркаваны да 30-годдзя творчай дзейнасці прафесара фартэпіяна Уладзіміра Няхаенкі; феерверк папулярнай класікі для аднаго і двух раяляў, учынены маэстра Ігарам Алоўнікавым у партнёрстве з маладой піяністкай Марынай Клімовіч-Кулаў; канцэрт класа прафесара Юрыя Гільдзюка дый яго ўласнае выступленне; разнастайныя праграмы з удзелам таленавітых школьнікаў, навучэнцаў Мінскага музычнага каледжа імя Глінкі, студэнтаў Акадэміі музыкі, расійскіх салістаў Наталлі Труль, Андрэя Дзіева...

Першая афіша, пазначаная эмблемай «Вясны», запрашала на канцэрт 20 сакавіка, у дзень нараджэння Святаслава Рыхтэра. Выступаў Дзяржаўны камерны аркестр Беларусі. За дырыжорскім

1.

пультам — яго кіраўнік Яўген Бушкоў. Не сказаць, што маэстра надта зацікаўлены ў стасунках з беларускімі салістамі: ён аддае перавагу запрошаным выканаўцам. І гэтым разам рэкамендаваў публіцы расійскага піяніста Мікалая Мядзведзева ды сапрана Васілісу Бяржанскую з Прыморскага тэатра опера і балета. Канцэрт для фартэпіяна з аркестрам Рэ мажор Ёзафа Гайдна; адмысловыя музычныя вобразы Пёрсела, Моцарта, Брытэна, Грыга. Праграма мусіла стаць своеасаблівай згадкай пра супрацоўніцтва Рыхтэра з нашым камерным аркестрам і арыентавалася на той рэпертуар, які рыхтавалі мінскія музыканты да супольных выступленняў з Майстрам больш за тры дзясяткі гадоў таму.


2.

Святаслаў Тэафілавіч неаднойчы запрашаў малады аркестр да ўдзелу ў сваіх канцэртах, яму падабалася граць з камандай захопленых прафесіяналаў, ачоленых натхнёным лідарам Юрыем Цыруком. Тагачасны Мінскі камерны суправаджаў Рыхтэра на сцэне Белдзяржфілармоніі, у Канцэртнай зале імя Чайкоўскага ў Маскве, у Вялікай зале Маскоўскай кансерваторыі. Менавіта аркестр з Беларусі стаў творчым партнёрам Святаслава Рыхтэра на прэм’ерным фестывалі «Снежаньскія вечары». Геніяльны піяніст заснаваў гэты фэст у 1983 годзе і ўпершыню прывёў вялікую жывую музыку ў маўклівае асяроддзе расійскага Музея выяўленчых мастацтваў імя Аляксандра Пушкіна.

Кажуць, ён прынцыпова не даваў інтэрв’ю. Вось чаму не страчвае сваёй сенсацыйнай прыцягальнасці «Загадка Рыхтэра» — больш як двухгадзінны біяграфічны дакументальны тэлефільм, заснаваны на маналогу героя. Аўтар гэтай унікальнай работы — французскі скрыпач, рэжысёр Бруно Мансенжон, сябра Рыхтэра; іх размова «на мікрафон» адбылася за некалькі месяцаў да скону Святаслава Тэафілавіча (памёр ён летам 1997-га). Аднак мала хто ведае, што ў незабыўным 1983-м, наведаўшы Мінск, піяніст парушыў уласнае табу і пагадзіўся на інтэрв’ю!

Сустрэцца з ім ці хоць бы трапіць на рэпетыцыю маэстра з камерным аркестрам прадстаўнікі СМІ не мелі магчымасці. Працуючы на той час у рэдакцыі тыднёвіка «Літаратура і мастацтва», я звярнулася да нашага нештатнага аўтара — музыказнаўцы Ірыны Мільто, у якой быў нейкі шанц наблізіцца да жывой легенды, — і ўгаварыла паспрабаваць. Перамовы наконт дазволу папрысутнічаць на рэпетыцыі, а потым задаць некалькі пытанняў знакамітаму госцю вяліся праз яе брата — Аляксандра Мільто, артыста аркестра (вось у каго багатыя ўспаміны пра тыя гістарычныя канцэрты!). І неўзабаве ў «ЛіМе» з’явілася публікацыя Ірыны «У ансамблі з мінчанамі» (нумар за 30.12.1983).


3.

Затым яна як музычны каментатар Беларускага радыё запісала фондавую праграму «Рыхтэр у ансамблі з беларускімі музыкантамі», дзе сярод іншых сваімі ўражаннямі падзяліўся наш вядомы оперны дырыжор Уладзімір Машэнскі. Нарадзіўся ён у Маскве, тамсама вучыўся ў кансерваторыі, на доўгія гады пасябраваў з Рыхтэрам, бываў у яго дома; у Мінску падчас падрыхтоўкі да «Снежаньскіх вечароў» музіцыраваў разам з камерным аркестрам і віртуозным салістам. Сёння запіс выступлення Рыхтэра з Мінскім камерным пад кіраўніцтвам Уладзіміра Машэнскага выкладзены ў Інтэрнэт. У фільм Бруно Мансенжона ўвайшлі фестывальныя кадры з дырыжорам Юрыем Цыруком; фрагмент з таго выканання гайднаўскага Канцэрта Рэ мажор, пасля якога саліст, беларускія музыканты і дырыжор, у адзіным памкненні адгукнуўшыся на шалёныя авацыі публікі, сыгралі твор яшчэ раз — цалкам!

А Ірына Мільто не забывае музычныя ўражанні таго дня, калі яна, не без падтрымкі аркестрантаў пераадолеўшы «кардоны» філарманічных вартавых, апынулася ў прыцемках Вялікай залы. Падбадзёрыла ўсмешка Ніны Дарліяк, жонкі Рыхтэра: «Не хвалюйцеся, ідзіце на сцэну, ён сёння ў гуморы». Ірына прыладзілася паблізу музыкантаў ля клавесіна, спецыяльна для яе выцягнутага з-за куліс. Памятае, як выйшаў Рыхтэр і энергічна закінуў пад раяль свой пінжак. Як пазіраў на яе падчас рэпетыцыі, а потым сказаў, што згодны на інтэрв’ю, але толькі па канцэрце... Але пасля выступлення яго абступіў натоўп калег і прыхільнікаў, людская плынь скіравалася ў артыстычны пакой, і невядома, што ўрэшце надрукаваў бы «ЛіМ», калі б не Уладзімір Шаліхін, вядучы канцэрта, які дапамог субтыльнаму інтэрв’юеру прабіцца да маэстра. З вышыні свайго волатаўскага росту Рыхтар глянуў на шматлікіх прысутных і папрасіў даць яму магчымасць для гутаркі з карэспандэнтам. Атрымалася няспешная і шчырая размова...

Аматары статыстыкі падлічылі: у Мінску Святаслаў Рыхтэр даў каля трыц-

цаці канцэртаў. Памятаю, як ён іграў прэлюдыі ды фугі Баха. Самотная агромністая постаць, нібы на арэне, у атачэнні публікі: значная частка гледачоў апынулася ў эпіцэнтры Музыкі, размясціўшыся на крэслах у глыбіні сцэны. На пюпітры раяля стаяў фаліянт «Добра тэмпераванага клавіра». Піяніст іграў у акулярах, перад ім былі ноты, і гэты дзіўны штрых падкрэсліваў халаднаватую бездакорнасць яго дасканалай ігры.

Мінуў час, і ў фільме «Загадка Рыхтэра» прагучала прызнанне: «У мяне было 80 канцэртных праграм, я іх іграў на памяць, ды аднойчы падумаў: трэба ўважліва глядзець у ноты, тады будзеш іграць, як напісана, і пачаў іграць па нотах».

Вядомы факт: Святаслаў Тэафілавіч, вяртаючыся праз мяжу са штогадовых еўрапейскіх гастроляў, заязджаў у Брэст і затрымліваўся там, каб даць канцэрт. Прычым іграў для брэстаўчан бясплатна. Дзівацтва? Філантропія? Праз многія гады мы пачулі з экрана: «Я не іграю для публікі, я іграю для сябе, і чым лепш іграю для сябе, тым лепей успрымае канцэрты публіка. Я гатовы сыграць і ў школе без ганарару, іграю ў маленькіх залах без грошай, мне ўсё адно...»

А ў Брэст гэты загадкавы зямны іншапланетнік прыязджаў 18 разоў! Тут яго візітамі апекавалася няўрымслівая Лілія Батырава, выкладчыца фартэпіяна з мясцовага музычнага вучылішча, вядомая сёння сваёй падзвіжніцкай працай у Беларускім саюзе музычных дзеячаў і на чале Брэсцкага музычнага таварыства, адзначаная высокімі званнямі ды ўзнагародамі, у тым ліку прэміяй «За духоўнае адраджэнне». Калісьці Лілія Рыгораўна распавяла мне гісторыю свайго 30-гадовага сяброўства з вялікім піяністам і яго спадарожніцай, прафесарам вакалу Нінай Дарляк. Пакуль быў жывы Святаслаў Тэафілавіч, Батырава атрымлівала ад яго цёплыя лісты: з Японіі, Аўстрыі, Турцыі, з расійскай сталіцы (пару гадоў таму факсімільныя копіі гэтых неацэнных залацінак эпісталярнага жанру публікаваліся ў брэсцкім друку).





5•

Па шчаслівай выпадковасці менавіта ёй, а не камусьці з калег-педагогаў, давялося ў далёкім 1968-м сустракаць на чыгуначным вакзале самога Рыхтэра. Накіроўваючыся ў Маскву пасля іншаземных гастроляў, ён упершыню даваў канцэрт у незнаёмым для яго памежным горадзе над Бугам. І нарадзілася ў тамтэйшым жыцці свая цудоўная музычная традыцыя. А «брэсцкая разбойніца» (так назваў Лілію Батыраву ў адным са сваіх эпісталярных экспромтаў дасціпны і мудры Святаслаў Тэафілавіч) паразумелася з геніем, стала для яго сям'і гасціннай гаспадыняй, энергічнай і кампетэнтнай памочніцай, сябрам. Ён завітваў сюды з канцэртамі, а калі бываў праездам, дык спыняўся на дзень-два. Упадабаў вулачкі ды наваколле Брэста, палюбіў тамтэйшую публіку, здатную дыхаць разам з выканаўцам. Ніна Дарляк выступала перад студэнтамі музычнага вучылішча, займалася з імі вакалам. Сам Святаслаў Тэафілавіч урокі ў класе не праводзіў, але ж навучэнцы ды выкладчыкі мелі магчымасць паслухаць ігру майстра. І, між іншым, ён параіў Батыравай выступаць публічна. А яшчэ — заахвоціў Лілію Рыгораўну ў яе імкненні ажыццявіць, здавалася б, неверагодную задуму.

Батырава, якая наведвала кожны фэст «Снежаньскія вечары», арганізаваны Рыхтэрам у Маскве, пачала марыць пра свята класічнай музыкі міжнароднага ўзроўню і ў сваім горадзе. Урэшце яна запачаткавала ў Брэсце «Студзеньскія музычныя вечары». На гэты штогадовы міжнародны форум запрашае слынных выканаўцаў, яркую творчую моладзь з розных краін і кантынентаў. Абавязкова ўдзельнічаюць лепшыя калектывы і салісты Беларусі. У гісторыі берасцейскіх «Студзеньскіх музычных вечароў» — канцэрты са Святаславам Рыхтэрам, Эмілем Гілельсам, Артурам Эйзенам, Марыяй Біешу, Маквалой Касрашвілі, Тамарай Мілашкінай, Аленай Абразцовай, Таццянай Шмыга, Віктарам Трацяковым, Саўлюсам Сандэцкісам, славутым хорам Уладзіміра Мініна, «Виртуозами Москвы» з Уладзімірам Співаковым...

Клопатамі Ліліі Батыравай «Вечары...» жывуць ужо больш як чвэрць стагоддзя! А сёлета «маці фестывалю» ініцыявала Першы міжнародны конкурс маладых піяністаў у гонар юбілею Рыхтэра. Спаборніцтва праходзіла ў Брэсцкім дзяржаўным музычным каледжы імя Рыгора Шырмы. Удзель-

4•

непаўторны. Ён іграў Шапэна: до-дыез мінорны (пасмяротны) накцюрн, до мінорны эцюд. І настолькі тонка паяднаў між сабою гэтыя творы, што прагучалі яны нібы дыптых, знітаваны духам «паэта фартэпіяна» — самотнага, трагічнага, летуценнага, бунтоўнага, безабароннага рамантыка. На «біс» — яшчэ адзін шапэнаўскі самацвет: лірычны абразок, сыграны гэтак замілавана, свежа і з густам, працаты рытмамі мазуркі...
Што тут яшчэ дадаць? Хіба толькі мудрую фразу Рыхтэра: «У піянізме ж багата тэатра. Самае галоўнае адчуванне — нечаканасць, толькі яна стварае ўражанне».



6.

нічалі прадстаўнікі Беларусі, Кітая, Мексікі. Конкурсная праграма працягласцю 25 хвілін уключала творы розных жанраў і стыляў, пераважна з рэпертуару вялікага піяніста, які іграў усё: ад спадчыны барока да опусаў сваіх сучаснікаў. Міжнароднае журы ўзначальваў загадчык кафедры фартэпіяна Беларускай акадэміі музыкі Уладзімір Дулаў. Конкурс, галоўны прыз якога сёлета паехаў у Кітай, будзе ладзіцца абласным музычным таварыствам кожныя два гады. А гэтым разам ён стаўся своеасаблівай прэлюдыяй да свята майстроў Беларусі ды Расіі, зладжанага ў Брэсцкім тэатры драмы і музыкі на дзень нараджэння Святаслава Рыхтэра.
Праграмай «Музычнае прынашэнне Рыхтэру» адгукнуўся на юбілейную дату Беларускі саюз музычных дзеячаў. Вечарына прайшла ў сталічным Доме дружбы. Яе арганізатар і вядучы, арт-дырэктар некамерцыйнага прадзюсарскага цэнтра «Класіка» гэтага саюза Валерый Уколаў прыгадаў: калісьці, працуючы рэжысёрам канцэртных залаў Беларускай філармоніі, ён дзяжурыў падчас начной рэпетыцыі Святаслава Тэафілавіча (доўжылася да пяці раніцы!), праз кожную гадзіну прыносіў яму гарбату і захоплена слухаў, як той, нібы старанны школьнік, займаўся на раялі...
Шкада, што сваімі ўспамінамі не падзяліліся прадстаўленыя публіцы адметныя госці вечарыны: прафесар Лючыя Ластаўка, якая іграла ў Мінскім камерным падчас «рыхтэраўскіх» сезонаў; супрацоўнік філармоніі Архат Закіраў, які тады быў дырэктарам аркестра; вядомы музычны адміністратар Мікалай Васільеў, які на многія гады стаў «даверанай асобай» Рыхтэра ў Мінску. Затое на вялікім экране дэманстраваліся разматыя фрагменты з фільма Бруно Мансенжона, кадры з мастацкай стужкі пра Міхаіла Глінку, дзе Рыхтэр сыграў ролю Ферэнца Ліста; раз-пораз з'яўлялася праекцыя адной са шматлікіх работ Рыхтэра-мастака, якія захоўваюцца ў маскоўскім музеі імя Пушкіна. І гучаў жывы раяль. Канцэрт стаўся своеасаблівым адлюстраваннем усіх прыступак сучаснай беларускай фартэпіяннай школы. Удзельнічалі вучні сталічнай Дзіцячай музычнай школы мастацтваў № 10 імя Глебава, Рэспубліканскай гімназіі-каледжа пры Акадэміі музыкі ды гімназіі-каледжа мастацтваў імя Ахрэмчыка, Мінскага музычнага каледжа імя Глінкі (класы педагогаў Элеаноры Ахрэмчык, Ларысы Васільевай, Таццяны Сергіеўскай, Алёны Марчанка). Акадэмію музыкі прадстаўлялі студэнты класаў Таццяны Шацкай і Уладзіміра Няхаенкі.
Мастацкай кульмінацыяй вечара сталася выступленне саліста філармоніі Аляксандра Музыкантава. Дотык да клавіятуры — і шараговы раяль нібыта падмянілі: здавалася, што малады артыстычны віртуоз, апантаны ігрой, выйшаў да публікі са сваім цудадзейным куфэркам, напоўненым усемагчымымі адценнямі маляўнічага жывога гучання, з якога нараджаецца вобраз — уражлівы, эфемерны,



7.

1. У вялікай зале Белдзяржфілармоніі з дырыжорам Юрыем Цыруком.
Фота з архіва часопіса «Мастацтва».
2. Славуты музыкант з беларускімі выканаўцамі. Злева направа: дырыжор Уладзімір Машэнскі, Эдуард Насовіч, Святаслаў Рыхтэр, дырыжор Юрый Цырук, Аляксандр Мільто. 8 снежня 1983 года.
Фота з архіва Ірыны Мільто.
3. Маэстра з мінскім адміністратарам Мікалаем Васільевым.
Фота з архіва Ірыны Мільто.
4. Праект «Музычнае прынашэнне Рыхтэру». Піяніст Міхаіл Валодзін.
Фота Сяргея Ждановіча.
5. Праект «Вечар кансерваторыі». Сімфанічны аркестр Беларускай акадэміі музыкі. Дырыжор Андрэй Іваноў. Саліст Аляксандр Данілаў.
6. Святаслаў Рыхтэр за раялем.
7. З жонкай, спявачкай Нінай Дарляк.

Нонканфармізм 1980-х. Тэрміны і храналогія

Алеся Белявец

Неафіцыйнае, нефармальнае, нонканфармісцкае... Тэрміны, што тычацца гэтага мастацтва, часта пачынаюцца з дадатку адмаўлення да паноўнага тады мэйнстрыму: сацрэалізму. Пра той перыяд не напісана вычарпальнае даследаванне, ды што казаць: прац і архіваў сабрана неверагодна мала. Гэтыя лакуны спрабавала запоўніць (ці пазначыць) выстава «Мінск. Нонканфармізм 1980-х», падрыхтаваная і паказаная ў галерэі «Ў» куратарамі Артурам Клінавым, Аляксеем Барысёнкам і Таццянай Арцімовіч. У размове, праведзенай падчас выставы, удзельнічалі: мастак і пісьменнік Адам Глобус, мастак і ўладальнік найбуйнейшай калекцыі нефармальнага мастацтва перыяду з 1975 па 2015 гады Андрэй Плясанаў, а таксама куратары выставы — Артур Клінаў і Аляксей Барысёнак.

У тэксце, падрыхтаваным да гэтай экспазіцыі, пазначана, што 1980-я ў нашым мастацтве — перыяд унікальны. У чым праяўлялася ўнікальнасць таго часу і самой з'явы нонканфармізму?



Адам Глобус: Нашаму пакаленню цікава зірнуць на сваю маладосць. Акрамя таго, ёсць пэўнае падабенства да сённяшняй сітуацыі ў мастацтве, таму маладым можа быць карысным наш досвед. Падобныя з'явы нонканфармізму адбываліся ў многіх краінах Усходняй Еўропы і ў Германіі...

Калекцыя неафіцыйнага мастацтва збіралася з 1975 года. Які самы ранні твор? Ці можна паводле гэтай калекцыі пісаць гісторыю беларускага нонканфармізму?



Андрэй Плясанаў: І так, і не. У мяне ёсць работы і з 1964 года, якія сам маляваў. Ёсць працы Віталя Чарнабрысава 1966 года, Гены Хацкевіча, Люды Русавай, Ігара Кашкурэвіча, Сяргея Малішэўскага, Адама Глобуса (з вучэльні і з першых курсаў інстытута 1976—1978 гадоў). З першых дзесяці сабраных твораў большасць купілі амерыканскія музеі. Можа, паводле маёй калекцыі магчыма напісаць гісторыю беларускага нонканфармізму, але гэтая гісторыя будзе не зусім поўнай. Акрамя мяне, працы мастакоў-авангардыстаў збіраў у той час Барыс Васільеў-Сазонаў, але, на жаль, ён з'ехаў у Ужгарад і толькі ў гэтым годзе вярнуўся з жонкай на радзіму, у Мінск. Частку сваёй калекцыі ён не захаваў. А яшчэ былі творцы старэйшыя за нас, напрыклад, Ізраіль Басаў. Работ ягонага сына Мацвея ў мяне таксама няма, як і некалькіх іншых майстроў. Калекцыя пачынала збірацца без усялякага напрамку. Браў толькі тое, што мне падабалася. Можа, гэта і няправільна. Але з цягам часу аказалася, што густ мяне не падвёў. Потым, акрамя, напрыклад, партрэтаў, я пачаў збіраць працы з назвай «Майстэрня мастака», а апошнія гадоў пятнаццаць калекцыяную «Ню»...

У 1962 годзе ў Маскве адбываецца выстава МОСХа, раскрытыкаваная Хрушчовым, прыкладна ў той жа час — «заборная выстава» ў Адэсе, у 1974-м — «бульдозерная» таксама ў Маскве. З якой кропкі, з якой падзеі пачынаецца гісторыя беларускага нонканфармізму?

Андрэй Плясанаў: Былі авангардныя праекты, напрыклад выстава студэнтаў Тэатральна-мастацкага інстытута яшчэ ў 1980 годзе ці кватэрнік Артура Клінава ў 1983-м, але ўсё, я лічу, пачалося з выставы «1+1+1+1+1+1=6» у 1985-м, Адам Глобус — адзін з яе ўдзельнікаў. Праект зачынілі, міліцыя перакрыла да яе падыходы. Пасля экспазіцыю зноў сабралі і павесілі ў Саюзе мастакоў, пускалі туды толькі сяброў творчай арганізацыі.

Адам Глобус: У Людмілы Русавай з'явілася ідэя: раз усё навокал знаходзіцца ў летаргічным сне, то для абуджэння трэба зрабіць выставу мёртвай натуры — нацюрмортаў. Меркавалася, што мы напішам па карціне — і будзе ў мёртвай краіне сярод мёртвага мастацтва выстава нацюрморта, якая абудзіць цікавасць. Мауляў, мы прыйшлі да поўнай энтрапіі, і з гэтай нулявой кропкі пачнецца новае развіццё мастацтва. Шмат хто спрабаваў да нас далучыцца, але на фініш прыйшло 6 чалавек. Выставу перанеслі з Дома літаратара ў Саюз мастакоў, каб пазбегнуць скандалу і рэзанансу ў замежжы. Адначасова было прапанавана: хай прыйдуць калегі-мастакі і скажуць, што пра нас думаюць. І прыйшлі, і сказалі. Што мы ворагі Савецкага Саюза, ненавідзім рэалізм і дзяўчынку з персікамі. Што мы яшчэ і сваіх бацькоў ненавідзім. Чаму Кашкурэвіч піша «Кашкур», Малішэўскі — «Маліш»? А гэты Адамчык увогуле нейкага Глобуса выдумаў, замест таго каб карыстацца сваім прозвішчам. Фактычна тады мы атрымалі забарону на прафесію — на выставы, на замовы. Нам заставалася толькі ўпотайкі халтурыць.

Гэтаму праекту папярэднічала менш гучная падзея: на 140-годдзе Багушэвіча мы, яшчэ студэнты, зладзілі экспазіцыю ў кінатэатры «Кастрычнік». 1980 год. Карціны ціха знялі.

Андрэй Плясанаў: У 1987 годзе нам ужо было прасцей. Адкрылася выстава твораў для маёй калекцыі «Майстэрня мастака», на наступны дзень яе забаранілі, а праз дзень зноў адкрылі. Чаму? Бо я паслаў тэлеграму Раісе Гарбачовай і Міхаілу Гарбачову. Потым мы зладзілі экспазіцыю на Калектарнай вуліцы ў адным праектным інстытуце, на наступны дзень яе забаранілі. Мы пайшлі да гаркама партыі, узяўшы з сабой некалькі сваіх прац, — і ўсё хутка вырашылася.

1.

Пасля фактычнай забароны на прафесію вы пачалі ствараць альтэрнатыўныя структуры, паўсталі суполкі...

Адам Глобус: Так, усе зразумелі, што трэба гуртавацца. Бо калі мастак застанецца сам-насам, то не выплыве. Таму ствараліся нефармальныя структуры як альтэрнатыва афіцыйнаму Саюзу мастакоў. Варта сказаць, яны і раней існавалі. Быў «Букуб» — суполка Бушчыка і Кузняцова. Была «Басталія» — таварыства рэстаўратараў пад кіраўніцтвам Алега Хадыкі. Быў Кім Хадзееў са сваімі паслядоўнікамі...

Нонканфармізм перакладаецца як «непадобны». Гэта адстойванне ўласнай пазіцыі, якая супярэчыць пазіцыі большасці. З'ява пратэстная. Што гэта быў за пратэст? Этычны, палітычны, эстэтычны?

Адам Глобус: Былі суполкі больш палітычна актыўныя, былі і тыя, якія зважалі на фармальны пошук у мастацтве. Напрыклад, Аляксей Жданаў быў вельмі палітычна вострыў сваіх калажах з партрэтамі Леніна, а «Форма» Валерыя Мартынчыка выступала за чысціню ў мастацтве дзеля мастацтва.

Андрэй Плясанаў: Стратэгія звычайна была мастацкая, а тактыка — палітычная. Чаму я паслаў тэлеграму Гарбачову? Бо ведаў, што пасля гэтага выставу адчыняць.



Артур Клінаў: Безумоўна, усе нонканфарміскія рухі былі антысавецкімі. І літаратурныя, і мастацкія. У прынцыпе, у васьмідзясятыя антысаветызм стаў з'явай ужо не элітарнай, усё ж гэта быў позні перыяд існавання імперыі. Такіх рухаў стварылася шмат. Але савецкая ўлада, калі не лічыць кароткі перыяд пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі, ніколі не любіла авангардыстаў. Авангардысты адказвалі ёй тым жа. З іншага боку, многія прыходзілі ў мастацтва праз пратэст. Публічнага палітычнага выказвання тады не існавала, але ты мог пайсці ў авангардысты і пачаць маляваць нешта такое — калі не дулю...

Андрэй Плясанаў: ...то «Смерць піянера».

Чаму ў нас так позна пачаліся развівацца нонканфарміскія рухі? Савецкае неафіцыйнае мастацтва адлічвае сваю гісторыю з 1950-х...

Адам Глобус: З'ява нонканфармізму перманентная. У 1960-я, падчас «адлігі», мастакі зразумелі, што можна выказвацца больш вольна, паўстаў «суровы стыль», зоркай якога я лічу Ізраіля Басава. Кожнае дзесяцігоддзе нараджала свой авангард, які рухаў мастацтва наперад.
У творцаў заўсёды было падвоенае жыццё: публічнае, якое праяўлялася на выставах, і іншае — у майстэрні.
Мала таго, у сценах вучэльні і Тэатральна-мастацкага інстытута адразу прывівалася думка: хочаш быць авангардыстам — будзь, але ў сябе ў майстэрні, хочаш праводзіць падпольныя аўкцыёны — калі ласка, мы заплюшчым на гэта вочы. Толькі не лезь на публіку. А вось калі мы палезлі на публіку, тады пачаўся канфлікт.

Артур Клінаў: Хачу адказаць на пытанне, чаму ў нас усё пазней адбывалася. Маўляў, у нас нічога не было, а ў Маскве ды Піцеры было ўсё. Пытанне якраз да Масквы. Наша інтэлігенцыя перажыла некалькі хваляў рэпрэсій. Спачатку імперыя колькі стагоддзяў знішчала ў нас культурнае поле. А пасля нам закідваюць: вы другасныя. Насамрэч тут усё было, толькі не так відавочна, не ў такой колькасці, як у Маскве ды Піцеры.

Адам Глобус: Мы пастаянна сябе параўноўваем. Давайце параўнаем тагачасныя акадэміі мастацтваў. Нам Алег Хадыка выкладаў пра Вазарэлі, пра Пікаса, пра Брака. Дзе яшчэ ў СССР вывучалі кубізм і ап-арт у акадэмічнай праграме? Я не ведаю... Такога прасунутага інтэлектуалізму, які быў у нашым Тэатральна-мастацкім інстытуце, я не сустракаў нідзе ў суседзяў. Ні ў Літве, ні ў Расіі, ні ў Латвіі.

Гэтым летам у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва праходзіла выстава, дзе з'ява, названая вамі нонканфармізмам, акрэслівалася як беларускі авангард. Гэта розніца пазіцый ці тэрмінаў?

Артур Клінаў: Можа быць і той, і другі тэрмін, але лепш ужываць «авангард-2», каб адрозніваць ад гістарычнага авангарда пачатку мінулага стагоддзя. Для рускага авангарда 1970—1980-х менавіта такі тэрмін і існуе.

Адам Глобус: Можна называць постмадэрнізмам. Калі мы пачнем браць тэрмін у суседзяў, то яны зноў скажуць, што мы другасныя. Таму мы павінны для сваёй гісторыі выпрацоўваць уласную тэрміналогію, у чым варта арыентавацца на сусветны кантэкст.

Авангард — гэта тое, што ідзе паперадзе, а ў 1980-я вы спрабавалі «дагнаць паравоз», сінхранізаваць сваё мастацтва з сусветным працэсам.

Адам Глобус: Мы стваралі сваё актуальнае на той час і самакаштоўнае мастацтва. Які паравоз?

Артур Клінаў: Мы яго ўжо дагналі і перагналі. Але мне падабаецца тэрмін «нонканфармізм», ён завязаны на сацыяльныя пытанні.



Аляксей Барысёнак: Мне здаецца, што куратары выставы «Сто гадоў беларускага авангарда» выкарыстоўвалі тэрмін «авангард» як метафару, як штосьці, што вылучаецца з дамінуючай плыні. І таму ў авангард трапіла ўсё, што адрознівалася ад сацыялістычнага рэалізму. Ужываць тэрмін «авангард» без удакладнення ўсіх палітычных імплікацый нельга. Сам авангардны мастацкі праект заўсёды мае пэўны палітычны гарызонт ці праекцыю — гэта паказваюць падобныя арт-практыкі з гісторыі мастацтва, уключна з савецкім авангардам.

Менавіта такія тэрміны, як «нонканфармізм» і «нефармальнае мастацтва», выкарыстоўваліся ў дыскусіі напрыканцы 1980-х у «Мастацтве» і іншай прэсе. Яны якраз ахопліваюць усе тыя практыкі, якія адрозніваліся ад сацрэалізму, але не з'яўляюцца канчаткова даследчыцкімі. На мой погляд, такім тэрмінам магло бы стаць «неафіцыйнае мастацтва», але павінна быць напісана не адна манаграфія.

Артур Клінаў: Мае сэнс выкарыстоўваць тэрмін «авангард», каб заявіць пра прысутнасць Беларусі на мапе авангарднага сусветнага працэсу. Расіяне прыватызавалі авангард пачатку ХХ стагоддзя. Выстава «100 гадоў беларускага авангарда» ў гэтым кантэксце — добрая заяўка.

Адам Глобус: Ёсць змястоўная форма, і ёсць яе назва. Мы зараз спрачаемся пра назву, а гэта мала цікава. Цэтлік заўсёды другасны.

Аляксей Барысёнак: Тэрміналагічныя пытанні вельмі важныя. Менавіта такой працы мне не хапіла ў выставе «Сто гадоў беларускага авангарда». Мне здаецца, што гэта фіктыўная канструкцыя, кантынуальнасць якой нічым не падтрымліваецца. З авангарда робяць нешта гамагеннае, што існавала 100 гадоў, са сваімі лініямі пераемнасці. Гэтая недарэчнасць асабліва была відавочна, калі агледзець тры часткі праекта. Больш за тое, я б назваў «Avant-gARTe: Ад квадрата да аб'екта» прафанацыяй, бо яна называе найноўшым мастацтвам тое, што ім дакладна не з'яўляецца, і выносіць гэта на шырокую публіку без ніякай мастацтвазнаўчай экспертызы.

Таму тут яшчэ шмат даследчай працы па-за рамкамі дэскрыптыўнага мастацтвазнаўства, якая павінна абапірацца на сучасныя метадалогіі сацыяльных навук — дыскурс-аналіз, сацыяльную гісторыю мастацтва, медыятэорыю і г.д. Напісанню гісторыі мастацтва гэтага перыяду быў прысвечаны семінар у рамках выставы. Таксама варта ўлічваць зробленае па гэтай тэме. Для мяне высокую каштоўнасць мае вучэбны курс Лены Прэнц па неафіцыйным мастацтве 1970—1990-х.

Павінна быць некалькі гісторый мастацтва, у залежнасці ад метадалогій кожнага з аўтараў, якія выразна акрэсліваюць межы свайго даследавання.

Нашу выставу я таксама не назваў бы даследаваннем: на тое ў нас не было рэсурсаў. Гэта — выстава-дакумент. Што, на мой погляд, важна ў экспазіцыі: тут не выкарыстоўваецца ніводнай карціны, толькі дакументы. І гэта наступны крок па зборы архіваў, відэаархіваў. Далей, калі будзе магчымасць, можна прысвяціць даследам у тым кірунку больш часу... Але я ўпэўнены, што гэтым павінны займацца людзі, якія маюць стыпендыі на напісанне магістарскіх і доктарскіх прац. Пакуль іх, на жаль, няшмат.

Адам Глобус: Мастака насамрэч мала цікавіць ягоны даследчык. Выстава зроблена, а што пра яе панапісваюць крытыкі, для аўтара не так і важна. Мастак заўсёды будзе ісці паперадзе крытыка ў цывільным. Добра, што ў нашым цынічным ды меркантыльным свеце ёсць месца і для «бруднага кутка» з карцінамі Чарнабрысава, і ёсць белыя сцены для фотаздымкаў з архіваў творцаў.

Якія самы каштоўны набытак нонканфармізму 1980-х?

Артур Клінаў: З 1980-х застаўся фантастычны ўспамін пра рэвалюцыйную эпоху. Тое была эпоха вялікіх спадзяванняў, усе пачыналі новае жыццё, і не толькі мастакі. Такі ўздым бывае раз на стагоддзе.

Матэрыяльных жа вынікаў амаль не засталося. У нашых музеях прац практычна няма. Нешта — у калекцыі Плясанава, большасць — вывезена. Нават фотаздымкаў мала. Калі рабілі выставу, цяжка было адшукаць асобныя сведчанні.

Андрэй Плясанаў: У Піцеры адкрылі музей нонканфармісцкага мастацтва. Для яго калекцыі ўсё збіралі па драбочках.

Аляксей Барысёнак: Для мяне цікавы феномен калектыўнасці напрыканцы 1980-х. Чаму мастакі збіраліся ў групы



2.

ды калектывы і чаму ў 2010-х мы амаль не маем мастацкіх згуртаванняў, акрамя фармальных канструкцый саюзаў і суполак? У 1990-я і ў наш час мастак стаў больш індывідуальным, атамізаваным, пачаў клапаціцца пра кар'еру і так далей. Для мяне такі феномен калектыўнасці 1980-х з'яўляецца найбольш цікавай спадчынай, якая штосьці можа сказаць і пра нашу сённяшнюю практыку.


3.

Адам Глобус: Так, пасля, у 1990-я, усе знайшлі сабе галерэйшчыкаў, прадзюсараў і выдаўцоў. Мастакі і літаратары сталі разумнымі эгаістамі.

Пытанне да куратараў: чаму абрана менавіта такая форма падачы матэрыялу, што нагадвае сямейны альбом? Чаму не структураваны архівы — па значнасці ці храналогіі?

Артур Клінаў: Значнасць у нонканфармізме — паняцце ўмоўнае. Храналогіі мы стараліся прытрымлівацца, наколькі дазваляў сабраны матэрыял. Бо ёсць важныя падзеі, з якіх не захавалася ніводнага фотаздымка ці артэфакта. А ўвогуле структуралізацыя — занятак для навукоўцаў. Мне як мастаку цікавей было стварыць вобраз эпохі, паказаць яе атмасферу, маладыя твары, поўныя надзеі. Структуралізацыя — задача не для выставы, а для кнігі па мастацкім нонканфармізме, якую мы ў перспектыве плануем выдаць. У экспазіцыі прысутнічаюць два візуальныя планы: унізе ідуць блокі здымкаў, што тычацца пэўных падзей. Вышэй — паралельны шэраг, так званы «пантэон герояў». Гэтыя шэрагі не сінхранізаваны, бо кожны з іх самастойны. Дзякуючы Юрыю Ігрушы на выставе таксама дэманструецца калекцыя відэаматэрыялаў. Усё суправаджаецца тэкстамі, у асноўным гэта расповеды сведкаў тых падзей, успаміны ўдзельнікаў.

Хто піша, пісаў гісторыю, тэорыю нонканфармізму?

Аляксей Барысёнак: Ёсць першы том кнігі Алега Дзярновіча «Гісторыя беларускага нонканфармізму, 1960—1980-я гады». Там не вядзецца гаворка пра мастацкія з'явы, а даецца больш шырокі кантэкст...

Адам Глобус: Гэта не навуковая, а бухгалтарская кніжка.

Калі даследчык пачне пісаць гісторыю нашага нонканфармізму, на што ён будзе абапірацца?

Адам Глобус: На мастакоў. Чым мастак цікавы ў гэтым свеце? Ён рэагуе на рэальнасць. Рэагуе хутчэй за астатніх.

Аляксей Барысёнак: Ёсць спіс крыніц, ёсць матэрыялы з часопісаў і дыскусій таго часу. Акрамя таго, для мяне з'яўляецца важнай кампаратывісцкая даследчыцкая перспектыва, пра якую мы разважалі разам з Ленай Прэнц на лекцыі падчас адукацыйнага фестывалю «Artes Liberales». Гэта вялікі дыскурс даследаванняў усходнееўрапейскага мастацтва, які нельга ігнараваць, але ў Беларусі мала хто на яго звяртае ўвагу. Са спісу я б вылучыў кнігу Пятра Піатроўскага «В тени Ялты: искусство и авангард в странах Восточной Европы, 1945—1989».

Артур, чаму вы для падрыхтоўкі выставы запрасілі да куратарства моладзь, якая тых часоў нават не памятае?

Артур Клінаў: Важна перадаваць веды, а не сядзець на гэтых скарбах. Што самі не зробім, зробяць яны.

Аляксей, што вам асабіста даў гэты праект?

Аляксей Барысёнак: У мяне няма рамантычнага падыходу да мастака, бо грамадства заўсёды ўздзейнічае на тое, што мастак робіць. І таму мяне ў перспектыве прываблiваюць сацыяльныя працэсы, якія адбываліся ў той час, як на іх уплывалі мастакі ды як тыя працэсы ўплывалі на артыстычны асяродак. Таму мне больш хочацца разглядаць плакаты Жданава, чым мастацкія творы. Цікавае скрыжаванне, дзе перасякаюцца мастацтва, палітыка і сацыяльны працэс.

1,2. Фрагменты экспазіцыі.

3. Майстэрня Віталя Чарнабрысава. Інсталяцыя. 2015.

Мастацкая галерэя **Васіля Быкава**

Сяргей Шапран

Чытач добра ведае Быкава-празаіка, а ці вядомы яму Быкаў-мастак? Выяўленчае мастацтва было пажыццёвым захапленнем пісьменніка, пра што пры яго жыцці ведалі бадай толькі родныя ды блізкія сябры. І хоць выяўленчая спадчына Васіля Быкава складае сотні адзінак, яна і дасюль застаецца ў поўнай меры невядомай не толькі прыхільнікам яго таленту, але і быкаўскім біёграфам.

З самага дзяцінства ў будучага слыннага пісьменніка былі два галоўныя захапленні: чытанне кніг і маляванне. «Выяўленчае мастацтва ўвайшло ў маю душу з малюнкаў, кніжных ілюстрацый, — сведчыў Васіль Уладзіміравіч у мемуарнай кнізе “Доўгая дарога дадому”. — Асабліва захаплялі гравюры ў старых кнігах Жуль Верна ды іншых».

Малодшая сястра Валянціна Уладзіміраўна прыгадвала, што падчас вучобы ў школе Васіль быў рэдактарам насценнай газеты, якую не толькі рэдагаваў, але і афармляў. «Ужо тады ён маляваць вельмі любіў, — распавядала яна ў адной з нашых гутарак. — І так добра маляваў! Памятаю, аднойчы Троцкі, наш настаўнік, паставіў аднаго вучня, Івана Паршонка, на табурэт, каб увесь клас маляваў яго… Пасля, калі прыйшлі дадому, я вырашыла паглядзець, як там у Васіля Іван выйшаў. Гляджу — стаіць бы жывы!»

І таму пасля заканчэння васьмі класаў Кубліцкай сярэдняй школы Васіль Быкаў паступіў на жывапіснае аддзяленне Віцебскага мастацкага вучылішча. Ён прыгадваў: «Мастацкае вучылішча змяшчалася ў старым асабняку каля гарадской ратушы (музея) з класамі і студыямі на першым і другім паверхах. На першым паверсе з вялікім акном была майстэрня дырэктара вучылішча Івана Ахрэмчыка, дзе заўсёды стаяў вялізны, на ўсю сцяну, падрамнік са шматфігурнай кампазіцыяй. Часам там можна было бачыць мастака з палітрай у руках. Мы малявалі нацюрморты — кубкі, жбаны, часам садавіну, бульбіны. Ну і, вядома, натуршчыкаў».

Праўда, тут Быкаў правучыўся нядоўга: у вучылішчы арганізавалася скульптурнае аддзяленне, паступаць на якое не было ахвочых, і дырэктар сваім загадам перавёў на яго некаторых вучняў з жывапіснага аддзялення. Сярод іх быў і Быкаў. Аднак і на скульптурным Васіль Уладзіміравіч правучыўся няшмат, таму што ўвосень 1940-га пастановай ураду стыпендыі былі адменены, за ўсе матэрыялы і падручнікі трэба было плаціць. У сям’і Ганны Рыгораўны і Уладзіміра Хведаравіча Быкавых не было грошай на вучобу, таму іх старэйшы сын вымушаны быў вярнуцца дадому. Зрэшты, у хуткім часе Васіль Быкаў зноў прыехаў у Віцебск, але цяпер вучыўся ў фабрычна-завадской вучэльні. «Сумаваў па мастацтве, у вольны час бегаў у музеі, — прызнаваўся ён праз шмат гадоў. — Часам увечары падыходзіў да мастацкага вучылішча, заглядваў у нізкія вокны скульптурнага класа, узіраўся ў знаёмыя твары шчаслівчыкаў. Але не зайшоў ні разу». «Было сорамна і балюча…» — напіша ён ва ўспамінах.

Аднак улюбёны занятак усё ж не кінуў: маляваў нават на фронце. Малюнкі тыя, на вялікі жаль, згубіліся. Сам Быкаў прыгадваў у адным інтэрв’ю: «А даўнія мае працы не захаваліся. Падчас вайны я яшчэ нешта рабіў па маляўнічай частцы. Але аднойчы згарэў “студэбекер” з нашай салдацкай маёмасцю і згарэў мой рэчмяшок, дзе быў альбом з малюнкамі. З таго часу маляваннем я не займаўся».

Вядомыя толькі шэсць «ваенных» малюнкаў: два ў лістах да родных (цяпер захоўваюцца ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі) і чатыры малюнкі, якія датуюцца пераможным 1945-м. Праз чвэрць стагоддзя яны былі надрукаваны ў маскоўскім часопісе «Дружба народов», але сёння іх



1.

месцазнаходжанне невядомае. Трэба заўважыць, што ўжо пасля смерці пісьменніка ў друку з’яўляліся яго малюнкі франтавой тэматыкі, якія падаваліся як ваенныя. Між тым яны былі зроблены ў 1993-м, калі Быкаў працаваў над сваёй «далітаратурнай біяграфіяй» «Пункціры жыцця».

І яшчэ адно ўдакладненне: у сапраўднасці маляваннем Васіль Уладзіміравіч займаўся ўсё жыццё. Больш за тое: пасля дэмабілізацыі ў 1947-м ён, прыехаўшы ў Мінск, нават думаў зноў паступіць у мастацкае вучылішча, з нагоды чаго і звярнуўся да старшыні Саюза мастакоў БССР Івана Ахрэмчыка. Але пачуў у адказ, маўляў, вучылішча не працуе, жыць у Мінску цяжка, але ў Брэсце і Гродне ёсць аддзяленні Мастацкага фонду і калектывы мастакоў. У выніку Іван Ахрэмчык даў накіраванне да старшыні гродзенскага філіяла Саюза мастакоў Віктара Марозава. Так Быкаў і патрапіў у Гродна, дзе, пазнаёміўшыся і пасябраваўшы з мясцовымі мастакамі, па першым часе і сам працаваў мастаком.

«Работы ў майстэрні было не дужа шмат, вольнага часу даволі. Я маляваў алеем і акварэллю, хадзіў у прыгарады на эцюды. Зрабіў некалькі копіяў — фламандцаў і Шышкіна. Бачыў, аднак, майстэрства майго бракуе, — засведчыў Васіль Уладзіміравіч у “Пункцірах жыцця” і тут жа дадаў: — Мастацтва — дзеля вольнага часу, дзеля душы». Пра літаратарскі лёс ён тады ўсур’ёз не задумваўся. А калі ў друку пачалі нарэшце з’яўляцца яго першыя апавяданні, часам яны аздабляліся аўтарскімі ілюстрацыямі.

У другой палове 1950-х Васіль Быкаў вельмі сур’ёзна займаўся самаадукацыяй, у тым ліку ў галіне жывапісу, пра што сёння сведчыць адзін сшытак з яго гродзенскага архіва, які захоўваецца ў яго малодшага сына Васіля. На гэтым сшытку рукой Васіля Уладзіміравіча пазначана: «Мастацтва», ніжэй год — 1957. Гэта, па сутнасці, канспект лекцый па сусветным мастацтве — антычным і эпохі Адраджэння: Леанарда да Вінчы, Веласкес, Гоя, Мікеланджэла, Мурыльё, Рэнуар, Рубенс, Рыбер, Рэмбрант, Тыцыян, Сурбаран; па рускім мастацтве XIX стагоддзя: Врубель, Іваноў, Каровін, Крамской, Макоўскі, Несцераў.



2.

Дарэчы, недзе ў той час Быкаў задумаў аповесць на сучасную тэму, прататыпамі галоўных герояў якой павінны былі быць гродзенскія мастакі Іван Дмухайла, Віктар Марозаў, Іван Пушкоў, Валянцін Савіцкі, Ігар Сямёнаў. Праўда, далей распрацоўкі сюжэта праца не пайшла. Між тым хай не ў мастацкай прозе, а ў публіцыстыцы пра мастакоў Быкаў пісаў неаднойчы. Адзін з яго артыкулаў 1970 года так і называўся: «Талент і пошук: пра маладых мастакоў Гродна». У іншым распавядаў пра творчасць чацвёркі гродзенскіх мастакоў: Канстанціна Пятрова, Віктара Шчарбакова, Аляксандра Захарава і Людмілы Налівайка. Таксама ў 1970-я Васіль Уладзіміравіч выступіў з двума вялікімі артыкуламі аб творчасці народнага мастака Беларусі Міхаіла Савіцкага.

Наогул кажучы, Васіль Быкаў і выяўленчае мастацтва — асобная старонка творчай біяграфіі пісьменніка. Даволі працяглы час гэта быў працэс узаемнай зацікаўленасці: многія мастакі ілюстравалі творы Быкава-пісьменніка — Людвіг Асецкі, Юрый Герасіменка, Яўген Ігнацьеў, Пётр Калінін, Георгій Паплаўскі, Уладзімір Сытчанка і інш. Асобна стаіць імя народнага мастака Беларусі Арлена Кашкурэвіча, бо ён быў не толькі аўтарам ілюстрацый да кніг Васіля Быкава, — Кашкурэвічу прысвечана адно з эсэ пісьменніка «Пазначана высокаю гармоніяй», якое найлепшым чынам сведчыць пра стаўленне Быкава да гэтага, па яго словах, «мастака божай міласцю».

Варта прыгадаць яшчэ адно імя — Марк Шагал. Быкаў не толькі пісаў пра славутага земляка. Ён паўставаў на яго абарону яшчэ ў той час, калі імя сусветна вядомага мастака на яго радзіме, у Віцебску, імкнуліся замоўчваць. Так, да прыкладу, у 1988-м у газеце «Советская культура» з’явіўся адкрыты ліст чатырох вядомых пісьменнікаў: Васіля Быкава, Рыгора Барадуліна, Андрэя Вазнясенскага і Давіда Сімановіча, якія падымалі пытанне пра стварэнне ў Віцебску музея Шагала. А на самым пачатку 1990-х Быкаў пісаў у артыкуле «Не адлучыць Шагала ад Віцебска»: «Зусім можа так здарыцца, што з усяго нашага дваццатага стагоддзя ў наступнае, як самая найбольшая славутасць Віцебска, пяройдзе менавіта Марк Шагал, імя якога і будзе сімвалізаваць назву гэтага горада. Усё астатняе пойдзе ў нябыт, у глебу гісторыі, як пайшло ўжо шмат што, чым калісь ганарыліся, што здавалася правільным, магутным і неўміручым. Усё, аднак, мрэ, парахнее, разбураецца, гіне, апроч вялікіх здабыткаў духоўнасці. Сапраўды духоўнае — несмяротна. Творчасць Марка Шагала — прыклад менавіта такой духоўнасці, што так ярка і магутна ўвасобілася ў галіне выяўленчага мастацтва»...

Аднойчы Быкаў публічна выступіў у незвычайнай для сябе ролі — у якасці суаўтара паэтычнай кнігі свайго сябра Рыгора Барадуліна «Лісты ў Хельсінкі», але — суаўтара-мастака: побач з вершаванымі лістамі Барадуліна былі надрукаваныя графічныя працы Быкава. Ужо пасля смерці малюнкі Васіля Уладзіміравіча пачалі з’яўляцца і ў іншых яго кнігах: «Дажыць да зялёнай травы...», «Гарадзенскі архіў», у непадцэнзурных выданнях аповесцей «Мёртвым не баліць» і «Ліквідацыя» («Сотнікаў»). Аднак гэта пакуль што адзінкавыя прыклады. Будзем спадзявацца, што калі-небудзь і выяўленчая спадчына Васіля Быкава будзе выдадзена і стане шырока вядомай. Амаль гэтаксама, як і яго літаратурная спадчына.

---

1. Ваенныя малюнкі Васіля Быкава. 1945.

2,3,4,5. Ілюстрацыі Васіля Быкава да «далітаратурнай біяграфіі» «Пункціры жыцця».


3.



4.



5.

Стары гатэль,

альбо Гісторыйка пра мемарыяльную шыльду, якой пакуль няма

Міхаіл Валодзін, пісьменнік і журналіст, у 2014 годзе выдаў кнігу «Минские историйки», вынаходліва ілюстраваную мастаком Сяргеем Стальмашонкам, якая складаецца з артыкулаў, прысвечаных розным месцам беларускай сталіцы. Пра значнасць гэтага выдання сведчыць той факт, што аўтар атрымаў 7 тысяч водгукаў чытачоў. Далёка не ўсе гісторыйкі ўвайшлі ў томік. Многія з іх Міхаіл Валодзін змясціў у Інтэрнэце. Адну з гісторыек мы перадрукоўваем са згоды аўтара, які плануе выданне другой кнігі з новымі аповедамі.

Міхаіл Валодзін


1.


2.

На сценах многіх будынкаў у Мінску вісяць дзясяткі мемарыяльных шыльдаў — гістарычных, гераічных, камуністычных... Іх яднае тое, што яны прысвечаны людзям альбо падзеям, якія, лічыцца, маюць важнае значэнне для горада. Гэта таксама «мінскія гісторыйкі», што маглі б распавесці, як звычайных людзей (добра, калі не злодзеяў) ператваралі ў герояў, а з шараговых падзей рабілі падзеі экстраардынарныя. Але ж калі па-сапраўднаму капнуць гісторыю, дык многія з шыльдаў варта было б хуценька зняць. Аднак ёсць і такія, што чакаюць свайго часу, каб на гарадскіх сценах заняць належныя ім месцы.
Гэта гісторыйка пра шыльду, якой няма. Але якая абавязкова калі-небудзь з'явіцца...

Увесь гэты джаз

Да 7 лістапада 1938 года на рагу вуліц Валадарскага і Кірава адкрылася лепшая ў даваенным Мінску гасцініца «Белорусь» (менавіта так пісалася назва). Папярэднія месяцы будаўніцтва ішло, як тады казалі, ударнымі тэмпамі. Спяшаліся ўсе: і архітэктар Войнаў, і інжынер Златкіш, і сотні рабочых, якія ў тры змены завіхаліся на аб'екце. У паветры адчувалася набліжэнне вайны — пакуль яшчэ не Вялікай Айчыннай, а Другой сусветнай. І вайна не прымусіла сябе чакаць: 1 верасня 1939 года нямецкія войскі ўварваліся ў Польшчу.
У нумарах новай гасцініцы пасяліліся польскія музыкі-яўрэі, што ўцяклі ад падрыхтаванай ім фашыстамі Трэблінкі. З ліку ўцекачоў быў створаны Дзяржаўны джаз-аркестр БССР. Ягоны кіраўнік — кампазітар Ежы Пецярсбурскі. На момант з'яўлення ў Мінску ён паспеў зрабіцца вядомым дзякуючы двум танга: «О, донна Клара» і «Утомлённое солнце»
Красавіцкім вечарам 1940 года ў сваім гатэльным нумары кампазітар сачыніў мелодыю, якой было наканавана зрабіцца адной з самых папулярных песень свайго часу. Праз два месяцы Пецярсбурскі паказаў яе падчас канцэрта «Блакітнага джаза» ў маскоўскім садзе «Эрмітаж», і паэт Якаў Галіцкі імгненна, «на каленцы», прыдумаў для яе словы:

> Синенький скромный платочек
> Падал с опущенных плеч.
> Ты говорила, что не забудешь
> Ласковых радостных встреч.

Ужо праз два дні песню выканаў саліст ансамбля Станіслаў Ландау. Ён кепска прамаўляў па-руску і спяваў са смешным і кранальным акцэнтам. Магчыма, менавіта гэты акцэнт дадаваў няхітрым словам пяшчоты і глыбіні. Бліжэй да канца года кампазіцыю ўключылі ў рэпертуар найбольш яркія зоркі эстрады таго часу: Лідзія Русланава, Міхаіл Гаркаві, Вадзім Козін, Ізабэла Юр'ева. А ў 1942 годзе яе пачала выконваць славутая Клаўдзія Шульжэнка. Праўда, ужо з «ваенным» тэкстам — нязначныя праўкі лейтэнанта Міхаіла Максімава:

> Строчит пулеметчик
> За синий платочек,
> Что был на плечах дорогих!

«Синий платочек» варта было б занесці ў Кнігу рэкордаў Гінеса! Таму што існуе каля сотні варыянтаў тэкстаў да вальса Ежы Пецярсбурскага: «тылавы», «лагерны», «беспрытульны»... Аднак найбольш вядомы напісаў кіеўлянін Барыс Коўнеў у першыя дні вайны:

Двадцать второго июня
Ровно в четыре часа
Киев бомбили,
Нам объявили,
Что началася война.

«Синий платочек» — першая і, магчыма, адзіная лірычная песня, якая сваім ціхім смуткам заглушыла бравурныя ваенныя маршы. Кажуць, калі яна гучала з савецкіх акопаў, немцы спынялі страляніну: у іх дома таксама заставаліся нявесты і жонкі.

І тут можна было б і скончыць распавед пра песню, напісаную ў мінскім гатэлі, і пра мемарыяльную шыльду, якой на сцяне гэтага гатэля гэтак не хапае. Калі б не гісторыя, што адбылася ў Маскве 29 кастрычніка 1975 года. Вечарам таго дня ў канцэртнай зале «Расія» выступала англійская поп-група «Dooley Family».

Аднак у той кастрычніцкі вечар 1975 года Стэнлі Лаўдэн амаль не хлусіў. Ён насамрэч удзельнічаў у стварэнні «Синего платочка». Як мінімум у якасці першага выканаўцы песні! Трапіўшы ў сталінскія лагеры і ўцёкшы з іх, Станіслаў Ландау запісаўся добраахвотнікам у армію генерала Андэрса, прайшоў праз мясарубку Монтэ-Касіна, трапіў у Лондан і ператварыўся там у Стэнлі Лаўдэна... Ён так і не здолеў прывезці «The Beatles» у Маскву. Аднак менавіта ён быў арганізатарам першых канцэртаў заходніх поп-зорак у СССР.

Замест заканчэння

Ежы Пецярсбурскі вярнуўся ў Варшаву толькі ў 1967 годзе. У часы «Салідарнасці» ягоную музыку амаль не выконвалі: прычынай быў той самы «Синий платочек». Польскім змагарам з Саветамі быў непатрэбны кампазітар, які напісаў


3.



4.

І ў канцы другога аддзялення на сцэне з'явіўся немалады ўжо імпрэсарыа Стэнлі Лаўдэн і прамовіў: «А цяпер я заспяваю вам песню, якую сачыніў 35 гадоў таму і якую вы ўсе напэўна ведаеце».

Прымалі музыкаў надзвычай узнёсла: нікому не вядомы на радзіме ансамбль быў «першай ластаўкай» з Захаду, якая прарвала «жалезную заслону».

І заспяваў... «Синий платочек»!

Стэнлі Лаўдэн быў вядомым авантурыстам. Напрыканцы 1950-х ён мог стаць прадзюсарам «The Beatles», аднак палічыў хлопцаў недастаткова таленавітымі. Што, аднак, не зашкодзіла яму ў 1964 годзе прыехаць у Маскву з мэтай разведаць магчымасць арганізацыі канцэрта «ліверпульскай чацвёркі». Лаўдэн працаваў на радыёстанцыі BBC, якая лічылася варожай, але пры гэтым быў «сваім чалавекам» у дырэкцыі Дзяржканцэрта СССР.

Нарэшце, у 1970-х ён пазнаёміўся і пасябраваў з Галінай Брэжневай, а ў канцы 1980-х зрабіў яе адной з гераінь сваёй нашумелай кнігі «Чырвоныя брыльянты для Галіны». Многія лічылі, што ён супрацоўнічаў з КДБ, і мала хто ведаў пра ягонае мінулае. Затое ўсе былі абазнаныя ў тым, якія ён меў здольнасці выдумляць сабе жыццё.

песню, што карысталася такой любоўю ў чырвонаармейцаў. Менавіта тады была прыдумана «англійская» версія ўзнікнення «Синего платочка». Галоўнай дзейнай асобай у ёй і зрабіўся Стэнлі Лаўдэн.

Сёння аніводнага з удзельнікаў тых падзей даўно няма ў жывых. Хіба толькі... мінскі гатэль «Белорусь», які на некалькі месяцаў даў прытулак музыкантам, што збеглі з ваеннай Польшчы. Толькі цяпер ён завецца «Crowne Plaza»...

1. Стары гатэль «Белорусь».
2. Варшаўскі джаз-бэнд п/к Артура Гольда і Ежы Пецярсбурскага.
3. Ежы Пецярсбурскі і Станіслаў Ландау.
4. Клаўдзія Шульжэнка і пласцінка з песняй «Синий платочек».

Фота з архіва аўтара.

«**Беларуская** брыгада — ваш таварыш франтавы»

Частка першая

Вольга Брылон

Героі гэтага артыкула — выключна мірныя, не ваенныя людзі. Я даведалася пра іх амаль выпадкова. Але ж кажуць, што ў жыцці няма нічога выпадковага. Мала не год збірала інфармацыю — пісала лісты і наведвала архівы, тэлефанавала, звязвалася па Інтэрнэце з тымі, хто мог хоць у нечым праліць святло на пасляваенны лёс людзей, якія за час пошукаў сталі для мяне блізкімі. Я знайшла сляды практычна ўсіх, пераканаўшыся ў тым, што кожны з іх і пасля вайны пацвердзіў высокую прафесійную годнасць. Толькі пасля заканчэння доўгай пошукавай працы я вырашыла падрыхтаваць гэтую вельмі хвалюючую для мяне публікацыю.


1.

Гісторыя, пра якую я хачу распавесці, пачалася ў Гомелі 20 снежня 1939 года. У гэты дзень быў урачыста адкрыты драматычны тэатр, што пачаў працаваць у будынку былога цырка. Аснову трупы склалі выпускнікі Дзяржаўнага інстытута тэатральнага мастацтва імя Луначарскага (ГІТІС). У 1939-м яны скончылі навучанне ў знакамітага артыста Леаніда Леанідава і ўсім курсам прыехалі з Масквы ў Гомель. За два перадваенныя гады тэатр выпусціў некалькі прэм'ер, сярод якіх «Беспасажніца» Астроўскага, «Хто смяецца апошнім» Крапівы, «Урыель Акоста» Гуцкова і іншыя. Рыхтавалася п'еса «Хлопец з нашага горада» Сіманава. Галоўныя ролі выконвалі Павел Бахцін, Радзівон Ашчэпкаў, Яўген Палосін, Пётр Чарноў, Іван Кірэеў. «Узброеныя» прафесіяй, поўныя сіл і гарачага жадання працаваць, яны марылі пра новыя спектаклі. Уласны будынак тэатра павінен быў адкрыцца ў 1943-м (пад яго ўжо быў вырыты катлаван). Але 22 чэрвеня 1941 года перакрэсліла мары маладых артыстаў пра шчаслівае мірнае жыццё. На доўгія ваенныя гады сцэну ім замяніў грузавік з апушчанымі бартамі, на якім яны выступалі ў складзе франтавой канцэртнай брыгады перад байцамі Чырвонай Арміі. Зрэшты, сцэнай былі і лясныя паляны, і садовыя алеі і скверы, і памосты з насланых на зямлю фанерных лістоў, і шпітальныя палаты.

Вайна ішла насустрач

Яна заспела маладых артыстаў на гастролях у Бабруйску. Ужо 23 чэрвеня ад бамбёжкі згарэлі тэатральныя дэкарацыі і рэквізіт. Праз паўтара месяца, у ноч на 14 жніўня, ад выбуху бомбы вялізным кастром успыхнуў і поўнасцю згарэў будынак Гомельскага тэатра. Але на той час лёс акцёраў быў ужо вызначаны. Хтосьці быў адразу мабілізаваны на фронт, хтосьці эвакуіраваўся. І толькі асобным было наканавана застацца ў прафесіі і прайсці праз усю вайну цяжкімі ваеннымі вёрстамі ў складзе «Першай эстрадна-тэатральнай брыгады для мастацкага абслугоўвання часцей дзеючай Чырвонай Арміі». Менавіта так яна называлася афіцыйна і менавіта пад гэтай назвай увайшла ў гісторыю Вялікай Перамогі.

...З пачаткам вайны трупа неадкладна вярнулася ў Гомель, які да сярэдзіны жніўня 1941 года трымаў абарону і не здаваўся ворагу. Разам з іншымі жыхарамі горада артысты будавалі бамбасховішчы і рылі траншэі. У апошнія дні чэрвеня ў Гомель з адказнай місіяй прыехаў дырэктар Беларускай дзяржаўнай філармоніі Рыгор Паўлавіч Прагін. У яго было пасведчанне, выдадзенае 28 чэрвеня 1941 года ЦК КП(б) Беларусі. *«Цэнтральны камітэт Камуністычнай партыі Беларусі даручае таварышу Прагіну работу па арганізацыі эстрадна-тэатральных брыгад для мастацкага абслугоўвання часцей дзеючай Чырвонай Арміі,* — абвяшчаў тэкст дакумента. — *Мясцовым партыйным і савецкім арганізацыям аказаць усялякае садзейнічанне ў правядзенні канцэртаў».*



2.

Адразу па прыездзе Прагін накіраваўся ў тэатр, дзе сустрэўся з яго дырэктарам Сцяпанам Шуцкім, які аператыўна дапамог сфармаваць Першую франтавую брыгаду. У яе склад увайшлі артысты Пётр Чарноў, Яўген Палосін, Міхаіл Персцін, Павел Голышаў, Іван Кірэеў, Зоя Аўчарова і Сяргей Астравумаў.

Але, апроч акцёраў драмы, брыгаду неабходна было ўкамплектаваць выканаўцамі іншых жанраў, што цудоўна разумеў Прагін. Вельмі дарэчы апынуліся ў той час у Гомелі сатырык Ігар Тварцоў, артыст Смаленскай філармоніі, і саліст беларускай аперэты Іван Сайкоў, якому цудам удалося вырвацца з палаючага Брэста. У сваю чаргу, артысты параілі Прагіну залічыць у брыгаду студэнтку III курса Белдзяржкансерваторыі вакалістку Вераніку Барысенка, якая прыехала ў родны Гомель на канікулы, а таксама яшчэ некалькі музыкантаў: вядомага ў горадзе выканаўцу на ўдарных інструментах Макса Маслоўскага, танцора-эстрадніка Рыгора Орліка і баяніста Юрыя Гузка. Пазней далучыліся таксама піяніст Міхаіл Бергер і студэнт кансерваторыі, спявак Юрый Матраеў.



Юрый Паўлавіч **Матраеў** (19.11.1919 — 04.01.1993) знаходзіўся ў брыгадзе з чэрвеня па жнівень 1941 года. Працаваў салістам Вялікага тэатра оперы і балета Беларусі з 17.02.1944 па 18.09.1958.

3 ліпеня 1941 года адбыўся першы канцэрт брыгады для толькі што мабілізаваных чырвонаармейцаў. «Залай» была вялізная лясная паляна, на якой размясціліся шматлікія гледачы. Артысты старана падрыхтаваліся да першага выступлення, склалі цікавую праграму. Адкрыў яе Пётр Чарноў. Узабраўшыся на грузавік, ён гучна, каб пачулі слухачы, што сядзелі далёка, пачаў дэкламаваць радкі з паэмы Канстанціна Сіманава «Ледовое побоище». Размовы сціхлі, гледачы сталі падбірацца бліжэй да грузавіка, шчыльней акружаць яго, каб лепей бачыць і чуць.

Следам за Чарновым выступіў Макс Маслоўскі, які віртуозна сыграў на ксілафоне Уверцюру да оперы «Кармэн» і «Беларускую польку». Ажыўленне выклікалі сатырычныя куплеты пра Антанеску і Гітлера ў выкананні аўтараў — Ігара Тварцова і Міхаіла Персціна.

Сваім моцным голасам заваражыў слухачоў Іван Сайкоў, якога праводзілі бурнымі апладысментамі. Сайкова змяніла Зоя Аўчарова, яна чытала апавяданне Уладзіміра Палякова «Какетка Ліза», а потым разам з Яўгенам Палосіным



3.

разыгрывала пад безупынны смех гледачоў дасціпны скетч «Маляр». Вераніку Барысенка ў доўгай белай канцэртнай сукенцы, якую падаравалі ёй тэатральныя касцюмеры, гледачы ўвогуле не адпускалі са «сцэны». Байцы патрабавалі, каб артыстка спявала зноў і зноў. І яна бясконца бісіравала свае два нумары, якія толькі і паспела вывучыць з баяністам Юрыем Гузком — арыю Адаркі з оперы «Запарожац за Дунаем» Сямёна Гулак-Арцямоўскага і папулярную ў той час песню Юрыя Мілюціна «Чайка» («Ну-ка, чайка, отвечай-ка!») з кінафільма «Маракі».

У той вечар яны выступалі яшчэ двойчы, вярнуліся ў Гомель позняй ноччу. На працягу ўсёй вайны менавіта так і праходзілі іх працоўныя будні: 2-3-4 канцэрты ў дзень былі іх звычайнай «нормай». Часам выступленні перапыняліся бамбёжкамі, абстрэламі, і тады ў дзённіку брыгады, які вёў Міхаіл Персцін, з'яўляліся незвычайныя лічбы «два з паловай», «тры з паловай». Гэта значыла, што канцэрт не паспелі завяршыць.

«Грузінскі» канцэрт

У ліпені і першай палове жніўня 1941 года брыгада знаходзілася яшчэ ў Гомелі, а выступы ладзіліся ў горадзе і яго наваколлі. Гледачамі аднаго з такіх канцэртаў аказаліся байцы стралковага палка з Закаўказзя. Спецыяльна для іх баяніст Юрый Гузок і танцор Рыгор Орлік падрыхтавалі сюрпрыз — танец «Лезгінку». Калі Орлік літаральна «выле-

цеў» у агнявым танцы на сцэну-палянку, тэмпераментныя горцы не ўтрымаліся на месцах і сталі танчыць разам з ім!
«Жнівень 1941 года. Узброеныя да зубоў нямецкія вандалы ўвар'валіся на тэрыторыю Беларусі, Украіны. Амаль уся Беларусь – Мінск, Бабруйск, Віцебск, Магілёў – занятая ворагам. І толькі тут, ля сцен Гомеля, ён марна б'ецца вось ужо некалькі месяцаў, – згадваў Міхаіл Бергер пра гэты памятны канцэрт у 1977-м, падчас інтэрв'ю. — *Гомель стаў для фашыстаў беларускім Вердэнам. Для ўмацавання горада прыбыла грузінская дывізія, якая чакала загад аб наступленні. Байцы стаміліся ад шматдзённых пераходаў і доўгага шляху з Закаўказзя ў Беларусь. Перад боем трэба было іх неяк натхніць.*
І вось тады перад дывізіяй з'явілася Вераніка Барысенка. Яна стаяла на адчыненым кузаве грузавіка каля фартэпіяна. На вялізнай лясной паляне ўсталявалася цішыня. Цудоўная артыстка спявала рамансы і песні. Магчыма, не ўсе творы байцы зразумелі, але дух займала – так хараша было ад сачыненняў, якія выконвала Вераніка Барысенка! У яе голасе былі і жаночая пакута, і хітрасць, і ўладнасць, міжволі хацелася ёй падпарадкавацца...
Гукі фартэпіяна расталі. Некалькі імгненняў доўжылася цішыня. Потым паляна загула, у паветра паляцелі пілоткі:
– Вашa, ваша! Брава, брава! – доўга не змаўкалі захопленыя воклічы.
Канцэрт меў вялізны поспех. Памятаю, да мяне падышоў палкоўнік і папрасіў выканаць грузінскую песню "Суліко". І ўсе мы пачалі спяваць яе, але да камандзіра падышоў ардынарац і штосьці яму прашаптаў. Песня яшчэ не скончылася, а дывізія ўжо ўзнялася і рушыла на абарону нашай Радзімы».



Міхаіл Аркадзевіч **Бергер** (15.08.1909 — 6.02.1981) пасля вучобы ў Мінскім музычным тэхнікуме скончыў Ленінградскую кансерваторыю (1933) і паспяхова сумяшчаў выканальніцкую і адміністрацыйную працу. З 1938 па 1941 год быў дырэктарам Беларускай кансерваторыі, адначасова вёў педагагічную і канцэртную дзейнасць. У 1940-м атрымаў званне «Заслужаны артыст БССР». Падчас знаходжання ў Першай франтавой канцэртнай брыгадзе, дзе ён прабыў да канца лета 1941-га, Бергер удзельнічаў у самых складаных выездах, у тым ліку ў часці камкора Леаніда Пятроўскага, якія гераічна змагаліся за Рагачоў і Жлобін. Чалавек выключна цывільны, Бергер у той час пастаянна насіў у кішэні пісталет «ТТ», ашчадна загорнуты ў насоўку, што яшчэ больш падкрэслівала несумяшчальнасць зброі і мірнай прафесіі музыканта. З'яўляючыся ў брыгадзе канцэртмайстрам-піяністам, Бергер спрабаваў свае сілы ў кампазіцыі: Юрый Матраеў спяваў яго лірычную песню «Кравец».



Вераніка (Вера) Іванаўна **Барысенка** (16.01.1918 — 7.09.1995) у брыгадзе знаходзілася з чэрвеня па жнівень 1941 года. Пасля вайны стала знакамітай спявачкай, вядучай салісткай Вялікага тэатра ў Маскве, дзе працавала больш за 30 гадоў (1946—1977), увасобіўшы на сцэне Вялікага больш за 30 партый у операх рускіх і замежных кампазітараў. Сярод іх Канчакоўна ў «Князі Ігары», Марфа ў «Хаваншчыне», Шынкарка ў «Барысе Гадунове», Кармэн, Мадалена ў «Рыгалета». Яе партнёрамі былі Іван Казлоўскі, Павел Лісіцыян, Сяргей Лемешаў, Марк Рэйзен, Галіна Вішнеўская. У складзе трупы Вялікага тэатра спявачка неаднаразова выязджала на гастролі ў краіны Еўропы. У 1959-м ёй было прысвоена званне «Народная артыстка РСФСР». Голас Веранікі Барысенка захавалі шматлікія грампласцінкі з запісамі спектакляў Вялікага тэатра. Памерла ў Маскве, пахавана на Маніхіна-Троіцкіх могілках.

Франтавыя гастролі

Фашысты сістэматычна знішчалі Гомель з паветра, заставацца ў горадзе было немагчыма. 19 жніўня 1941 года франтавая брыгада атрымала загад эвакуіравацца ў Тамбоў і знаходзіцца там да асобага распараджэння. З гэтага дня пачаліся яе няспынныя франтавыя гастролі — на доўгія чатыры гады.
Да таго, як трапіць у Тамбоў, брыгада паспела выступіць амаль 100 разоў. Артысты жартавалі, што колькасць канцэртаў — паказчык «агнявой магутнасці» брыгады. Але значнасць працы вызначалася не толькі колькасцю. Пастаянна абнаўляўся рэпертуар, шукаліся і выконваліся новыя літаратурныя і песенныя творы. Апрабацыю гэтыя творы праходзілі імгненна, бо выступленні ладзіліся няспынна. Да таго ж сярод гледачоў заўсёды знаходзіўся патрабавальны Прагін, які падчас канцэртаў уважліва назіраў за рэакцыяй залы, каб вызначыць узровень таго ці іншага нумара. Пасля выступаў нязменна адбываўся «разбор палётаў», і Прагін ужываў трапныя тэрміны — «у яблычак», «каля», «за малаком». Увогуле складана пераацаніць ролю Рыгора Паўлавіча ў дзейнасці брыгады. Ён не знаходзіўся на сцэне разам з артыстамі, але ўсё ж быў адным з іх. Сам музыкант, Прагін цудоўна разумеў творчых людзей, а як кіраўнік брыгады заўсёды клапаціўся пра побыт выступоўцаў і іх бяспеку, такую неабходную ў ваенны перыяд! Стрыманы, нешматслоўны, Прагін быў «сэрцам» брыгады і меў беспярэчны аўтарытэт у артыстаў.



Рыгор Паўлавіч **Прагін** (3.04.1903 — 21.04.1984), прафесійны музыкант. У 1930-м скончыў Мінскі музычны тэхнікум па класе трамбона. Але з пачатку 1930-х доўгі час працаваў на адказных пасадах: быў дырэктарам Белдзяржфілармоніі (1937—1941 і 1945—1951), намеснікам дырэктара кінастудыі «Беларусьфільм» (1951—1955), намеснікам дырэктара Мінскай студыі тэлебачання (1955—1960). На пачатку 1942 года яго прызначылі начальнікам Ансамбля песні і танца Заходняга фронту, потым начальнікам Дома афіцэраў 21-й арміі. У верасні 1943-га ў баях за горад Ельня быў паранены і пасля лячэння прызначаны старшым інструктарам палітаддзела 2-га Гвардзейскага Тацынскага танкавага корпуса. З ліпеня 1944 года гэты корпус першым увварваўся ў Мінск на вызваленне сталіцы Беларусі ад фашысцкіх захопнікаў. За ўдзел у тых баях Прагін быў узнагароджаны ордэнам Айчыннай вайны II ступені. Таксама ўдзельнічаў у баях па вызваленні іншых гарадоў Беларусі, Літвы, шэрагу гарадоў Усходняй Прусіі, у тым ліку Кёнігсберга. Жонкай Прагіна была выдатная оперная спявачка, народная артыстка БССР Соф'я Друкер. У час акупацыі ў Мінскім гета загінулі двое іх малых дзяцей, якіх бацькі не змаглі своечасова эвакуіраваць.

У Тамбове адбыліся змены ў складзе калектыву. Брыгаду з розных прычын пакінулі Гузок, Голышаў і Орлік. А паколькі Бергер эвакуіраваўся яшчэ раней, калектыў застаўся без акампаніятараў. Трэба было тэрмінова шукаць баяніста, бо артысты з дня на дзень чакалі выезду на фронт. І які займала брыгада, няўрымслівы Сайкоў прывёў невысокага чалавека ў доўгім чорным паліто. За спінай на брызентавым рэмені ён трымаў вялікую скрыню, абклееную чорным дэрмацінам. Гэта быў баяніст Іван Пацюткоў, выкладчык Тамбоўскага музычнага вучылішча. Пасля неадкладнага праслухоўвання ўсе зразумелі: перад імі — выдатны музыкант-віртуоз. Пацюткоў згадзіўся працаваць у гэтай брыгадзе і прайшоў з ёй да самага канца вайны.



Іван Андрэевіч **Пацюткоў** (7.03.1909 — 21.11.1985), баяніст, педагог, кампазітар. У 1935—1939 гадах вучыўся ў Куйбышаўскім музычным вучылішчы па класе баяна. У 1939 годзе прыехаў у Тамбоў і пачаў выкладаць у тамтэйшым музычным вучылішчы. З дзейнасцю Пацюткова звязана развіццё класа баяна ў гэтай установе. У складзе Першай беларускай франтавой канцэртнай брыгады Іван Андрэевіч прайшоў ад Падмаскоўя да Кёнігсберга. Пасля заканчэння вайны з 1946 па 1974 год працаваў выкладчыкам Тамбоўскага музычнага вучылішча, быў загадчыкам аддзялення народных інструментаў, выхаваў сотні вучняў. Выкладчыцкую працу сумяшчаў з кампазітарскай творчасцю. Ім напісана больш за 300 твораў, сярод якіх інструментальныя і канцэртныя п'есы для баяна, песні на вершы тамбоўскіх паэтаў. Як кампазітар Іван Пацюткоў быў уганараваны званнем «Лаўрэат Усерасійскага і абласнога конкурсаў песень». Пахаваны на Петрапаўлаўскіх могілках Тамбова.



Адзіны фотаздымак Ганны Анатольеўны **Альшэўскай** (14.05.1905 — 3.05.1965). Пазней, з 1945 па 1950 гады, яна працавала ў Вялікім тэатры оперы і балета БССР (фота з архіва тэатра).



Дора Захараўна **Кроз** (12.11.1909 — 8.12.1997) у гады вайны выступала ў складзе розных франтавых брыгад, у тым ліку разам з артыстамі Беларускага опернага тэатра: спевакамі Верай Мальковай, Ісідарам Балоціным, Ларысай Александроўскай, піяністам Сямёнам Талкачовым, танцорамі Юліяй Хіраска, Тамарай Узунавай, Сямёнам Дрэчыным, спявала ў суправаджэнні дуэта цымбалістаў Станіслава Навіцкага і Ханона Шмелькіна. У 1933—1949 гады была салісткай Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі, на сцэне якога стварыла шмат запамінальных вобразаў.

12 верасня 1941 года артыстаў накіравалі ў распараджэнне Палітупраўлення Заходняга фронту. Так у ліку іншых франтавых брыгад беларусы апынуліся ў падмаскоўным Пярхушкаве, дзе базіраваўся, так бы мовіць, цэнтр франтавой культуры — Дом Чырвонай Арміі Заходняга фронту. Услед за пастаяннай «прапіскай» адбылося і залічэнне ў штат Усесаюзнага гастрольна-канцэртнага аб'яднання. На той час у складзе брыгады адбыліся чарговыя змены: Веранiка Барысенка і Юрый Матраеў вярнуліся да заняткаў у кансерваторыі, а Ігара Тварцова перавялі на іншую працу. Замест яго праграму пачалі весці Міхаіл Персцін і Сяргей Астравумаў, якія працавалі ў парным канферансе. Астравумаў заўсёды выглядаў засяроджаным і паважным, а Персцін, наадварот, вясёлым і несур'ёзным. Ягоны стыль сцэнічных паводзін вельмі падабаўся гледачам, і нехта нават склаў эпіграму: «На фронте хорошо известен // Конферансье товарищ Перстин!».

Міхаіл Эмануілавіч **Персцін** (1915—1955) меў выдатныя дадзеныя камедыйнага акцёра і да вайны іграў адпаведныя ролі ў спектаклях Гомельскага драматычнага тэатра. Адной з яго вялікіх творчых удач аказалася роля Тулягі ў п'есе Кандрата Крапівы «Хто смяецца апошнім», прэм'ера якой адбылася 7 сакавіка 1940 года. Персцін быў вядомым франтавым артыстам. У складзе Першай беларускай франтавой брыгады ён, выбітны канферансье і выканаўца сатырычных маналогаў, заўсёды карыстаўся вялікай сімпатыяй гледачоў. Адна з яго значных акцёрскіх прац ваеннага перыяду — роля Джымі Скота ў спектаклі «Ілгуння» паводле п'есы Меё і Энекена, якую паставіў для франтавой брыгады рэжысёр Іван Бахмецьеў вясной 1944 года. Гэты твор артысты паказвалі ў воінскіх часцях, і ён карыстаўся поспехам шмат у чым дзякуючы вострахарактарнай ігры Персціна. Калі ў ліпені 1944 года Аркадзь Бяссмертны пакінуў брыгаду, застаўшыся ў родным Мінску, Персцін узначаліў яе. Пасля вайны артыст паспяхова працаваў у «Мосэстраде», але неўзабаве загінуў у аўтакатастрофе. Пахаваны на Калітнікаўскіх могілках у Маскве.

Рэпрызы, жарты і сатырычныя куплеты артысты шукалі ў эстрадных зборніках і часопісах, а часткова сачынялі самі. Позняй восенню 1941-га ў рэпертуары з'явілася ўступная песня, якую напісалі Іван Пацюткоў і сябар брыгады паэт Павел Фурманскі:

Мы явиться в гости рады на рубеж передовой,
Белорусская бригада — ваш товарищ фронтовой.
Чтоб дойти к родному дому, чтоб врага отбросить прочь,
Без затей, по-боевому рады песней вам помочь.

У калектыве цяпер працавалі артысты Усесаюзнага гастрольна-канцэртнага аб'яднання: спявачка Сладкапеўцава, танцор Барыс Максімовіч, крыху пазней балерына Жанна Гальдоўская і акрабатка Любоў Трафімава. Далучыўся да іх вядомы скрыпач і педагог, заслужаны артыст БССР, прафесар кансерваторыі Аркадзь Бяссмертны, а таксама салісткі Беларускага тэатра оперы і балета Дора Кроз і Ганна Альшэўская.

Заканчэнне ў наступным нумары.



4.

1. Групавое фота гомельскай брыгады. Злева направа: Сяргей Астравумаў, Макс Маслоўскі, Іван Кірэеў, Любоў Трафімава, Зоя Аўчарова, Іван Пацюткоў, Яўген Палосін, невядомая, Міхаіл Персцін. Кастрычнік — лістапад 1941 года.

2. Юрый Матраеў у вобразе Данкайра з оперы «Кармэн». Канец 1940-х.

3. «Травіята». Дора Кроз (Віялета), Ісідар Балоцін (Альфрэд). 1949.

4. Міхаіл Бергер (на першым плане, трэці злева) сярод работнікаў эвакуацыйнага шпіталя. 1943.

Квітнеючы май **Рушчыца**

Сяргей Харэўскі (тэкст) / Сяргей Ждановіч (фатаграфіі)

Фердынанд Рушчыц убачыў свет у родавым фальварку Багданава, але яго дзяцінства і юнацтва прайшлі ў Мінску. Спачатку навучаўся ў Мінскай класічнай гімназіі, наведваў урокі жывапісу расійскага мастака Кузьмы Ермакова. Пасля паступіў на юрыдычны факультэт Пецярбургскага ўніверсітэта, але хутка змяніў універсітэт на Акадэмію мастацтваў. Першым яго настаўнікам быў Іван Шышкін.

З таго часу Рушчыц бываў у родным горадзе наездамі, падчас вакацыяў. У дзённіку ён у драбностках распісвае свой побыт у горадзе: «Мінск 21.XII(1894). Ужо на вакзале заспеў мяне адзін з аднакласнікаў і паведаміў, што назаўтра сход гімназістаў і што на мяне спадзяюцца. На сходзе (54-х) мяне абралі прэзідэнтам студэнцкага балю». Каляды мастак праводзіў у сямейным коле, на тое Раство ў бацькоўскім доме сабралася ўся радзіна цалкам, уключна з сястрою Ганнаю і яе дзецьмі. Былі шыкоўна ўбраная яліна і ў кожнага — «свой асобны столік»! Фердынанд затрымаўся і на ўсе канікулы: «Мінск 1.I (1895). Новы год заспеў мяне ў Мінску. На якія два тыдні мусіўшы быў забыцца на сваю майстэрню, увесь мой час быў заняты прыгатаваннямі да студэнцкага балю і таварыскімі забавамі, якіх у Мінску не бракуе і якія, час ад часу, лічу для сябе абавязковымі». Пэўна ж баль адбываўся ў самой гімназіі, двухпавярховы каменны гмах якой, узведзены ў 1844 годзе паводле праекта Казіміра Хршчановіча, стаяў на рагу Захар'еўскай і Губернатарскай (сёння бульвар па вуліцы Леніна, ад праспекта да вуліцы Маркса).

Бацькоўскі дом стаяў недзе побач, бо суседзіў з домам № 38 па вуліцы Падгорнай і садам Свянціцкіх, што сёння акурат на самым рагу вуліц Маркса і Леніна, вядомы цяпер дзякуючы вялікай колькасці мемарыяльных шыльдаў і музею Петруся Броўкі. Чытаем у дзённіку Рушчыца кранальныя радкі: «Мінск 23.IV — 7.V(1895). Я зноў у Мінску. Пасля ўсяго таго, што перажыў у сваёй прафесіі ў мастакоўскім цэнтры, адпачываю тут маральна. Стараюся трохі забыць пра працяглыя клопаты, мыслю пра будучыню... Цяпло роднага гнязда, якога ў свеце так бракуе, мяне адаграе. Праз два дні зноў пачаў маляваць. Зрабіў колькі эцюдаў на яўрэйскіх могілках (маю ў задуме карціну "Закінутыя габрэйскія могілкі"). Малюю часта неба праз вакно, у садзе Свянціцкіх малюю квітнеючыя яблыні».

Пазней дом Свянціцкіх быў моцна разбудаваны слынным варшаўскім архітэктарам Генрыкам Гаем, які некалькі гадоў жыў і працаваў у Мінску. У ім месцілася архітэктурна-будаўнічае бюро «Гай, Свянціцкі & Co», а таксама аўтамабільны салон. Знакаміты хірург Зыгмунт Карлавіч Свянціцкі, ачольваючы Мінскае сельскагаспадарчае таварыства, быў знаным дзеячам польскасці ў Мінску. Філантроп, што сваім коштам пабудаваў бясплатную бальніцу для бедных, узначальваў Таварыства мінскіх лекараў. Быў жанаты з пляменніцай Адама Міцкевіча — Марыяй Міцкевіч. Сын Вітальд, аднакласнік Рушчыца па Мінскай гімназіі ў 1882—1890 гадах, з юнацтва захапіўся аўтамабілізмам і стаў заснавальнікам першых таксі, пракату машын і аўтасэрвісу ў Мінску.

Калі яшчэ ў тых дварах шыкоўна квітнелі старыя яблыні, іх маляваў малады Фердынанд Рушчыц. Гэтыя травеньскія матывы частыя ў ягонай творчасці. Але мы можам быць цалкам пэўнымі, што майская квецень старога саду, напісаная ў 1895-м, магла быць створаная толькі ў Мінску! Па запрашэнні расійскага мастака Аляксея Папова, які тады жыў у нашай сталіцы, наведаўся да яго ў майстэрню. Разам хадзілі на старажытны яўрэйскі некропаль. Рушчыц пісаў, што імкнуўся тады маляваць, як Шышкін...

Заканчваць Акадэмію Фердынанду Рушчыцу давялося ў майстэрні Куінджы — самага нетрадыцыйнага мастака традыцыйнае школы. У 1897 годзе Рушчыц дэбютаваў на паказе дыпломных прац, адну з якіх, карціну «Вясна», набыў для галерэі Траццякоў, а іншую — «Зімовы млын» — мільянер-калекцыянер Марозаў. У 1898 годзе Рушчыц быў выпраўлены ў студыйнае падарожжа па Еўропе. З дзённіка: «Мілан. 14.VIII. 1898. Можна застацца верным Бацькаўшчыне, нягледзячы на розныя спакусы... Гледзячы і дзівячыся на пекнасць іншай краіны, аддаем ёй даніну... а ўсё ж любім толькі сваю, адчуваем, што яна належыць нам, а мы ёй».

У 1911-м у памяшканнях польскага клуба «Ognisko», што быў на месцы будынка кансерваторыі на Саборнай плошчы (тады — дом Ляхоўскага), праходзіла вялікая і прэтэнцыёзная выстава прыгожых мастацтваў, на якой былі прадстаўлены творы 47 тутэйшых і польскіх майстроў. «Tygodnik Wileński» пісаў: «Мінск — не пасіўны прымальнік чужых, імпартаваных мастацкіх збораў, а ініцыятар і творца, — паказвае грамадству ўласныя скарбы». Арганізатарам выставы стаў скульптар Яраслаў Тышынскі. Галоўны твор экспазіцыі — карціна Рушчыца «Nec Mergitur», напісаная ім у 1905-м. Містычны карабель, поўны скарбаў, заліты святочнымі агнямі, плыве скрозь вірлівыя хвалі і nec mergitur — не тоне! Карабель на хвалях і частка лацінскага дэвізу Парыжа былі яснымі сімваламі для тагачаснае мінскае публікі. Слынны фотамастак і мастацкі крытык Ян Булгак у сваім артыкуле для часопіса «Tygodnik Wileński» пісаў: «Праз злавесную ноч, праз сіняе ззянне бліскавіц, праз жахлівыя хвалі акіяну, у страху і маўчанні далёкіх нябёсаў, абсыпаных зорным зернем, — плыве карабель. Нерухома назірае ноч, ахінуўшы яго халодным харавством сваіх цёмна-сініх крылаў, мора адказвае чорнай глыбінёю, вірамі і здрадніцкімі хвалямі — і мора, і неба маўчаць, — у бяздонных глыбінях хаваецца смерць і немінучае забыццё». Цяпер гэты шэдэўр Фердынанда Рушчыца, што быў упершыню прадстаўлены публіцы ў Мінску, захоўваецца ў Нацыянальным мастацкім музеі Літвы.

Рушчыц здабыў вялікую славу жывапісца, тэатральнага мастака, графіка,

паліграфічнага дызайнера. Культурнае жыццё Вільні 1910—1920 гадоў, усёй міжваеннай Польшчы і Заходняй Беларусі немагчыма ўявіць без яго асобы. Быў старшынёй камісіі па ахове помнікаў старажытнасці, шмат вандраваў па Беларусі, замалёўваў руіны замкаў і адметныя помнікі даўніны. Рушчыца цікавілі не нюансы аптычнае гульні святла і колеру ў прыродзе, не імгненнае ўражанне, што заледзьве кранае паверхню рэчаў і з'яваў, а іх сімвалічны сэнс.

Памёр Фердынанд Рушчыц 30 кастрычніка 1936 года ў Багданаве. Ад ягоных мясцінаў, маляваных у Мінску, — дамініканскі касцёл, старажытныя яўрэйскія могілкі, палацы і сады — мала што ацалела, бо нешта знішчана, а нешта непазнавальна перабудавана, як дамы Ляхоўскага, дзе быў клуб «Ognisko», альбо Свяцiцкіх, дзе творца ўсё юнацтва гасцяваў, а студэнтам — маляваў квітнеючы сад. Квітнеючы майскі сад, бачны праз акно любімага бацькоўскага дома...

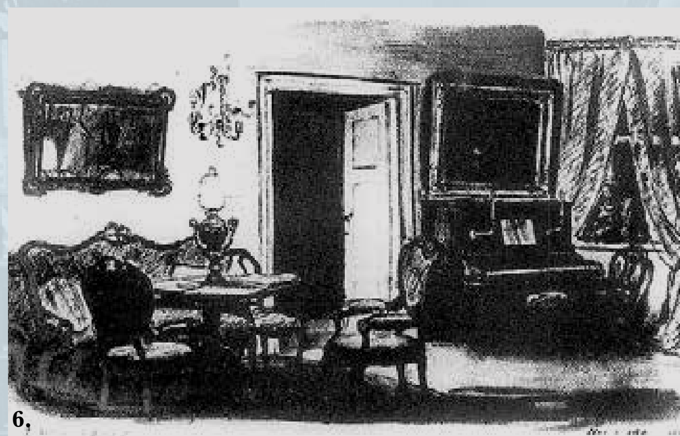












1. На месцы старажытных яўрэйскіх могілак, якія маляваў Рушчыц, сёння стадыён «Дынама».

2. На месцы дома Ляхоўскага, дзе ў памяшканнях польскага клуба «Ognisko» адбывалася знакамітая выстава 1911 года, сёння знаходзіцца кансерваторыя.

3. Фердынанд Рушчыц. Nec Mergitur. Алей. 1905.

4. Мінск. Мужчынская гімназія. Фатаграфія канца XIX стагоддзя.

5. Дом Ляхоўскага на Саборнай плошчы. Фатаграфія канца XIX стагоддзя.

6. Салон у кватэры Рушчыцаў. Малюнак Фердынанда Рушчыца ў 16 гадоў.

The May issue of *Mastactva* magazine begins with the *Coordinates* rubric. The regual columns will provide you with guidelines for every kind of art (p.2–5).
Talking *Literally About the Visual*, Natallia Garachaya gives a concise and intelligible commentary of contemporary art notions and terminology (p.6).
The *Personality* is Aliaksander Salawyow (p.7).
The next rubric is *Reviews, Critiques*. The most important and interesting events are discussed by Valiantsin Papialiayew (The Seagull at the Yanka Kupala National Theatre, p.8); Danat Yakaniuk (two projects of the conductor Arkadzy Berin, p.10); Tattsiana Mushynskaya (Aliaxandra Shpartava's film Smiles Over a Cup of Tea, p.11); Valiantsin and Aliexey Gubaraw (joint exhibition «Vertical Angles» at the Museum of Visual Arts, p.12); Pavel Vainitski («Mechanisms: Reflections and Metamorphoses» at the Centre for Contemporary Arts, p.14); Natallia Garachaya (Arlen Kashkurevich's «Black. White» at the Palace of Arts, p.16); Safiya Sadowskaya («The Face that Attracts the Flower» within the CEH space, p.17); Maryna Zagidulina, Yury Ivanow (Palina Vitsetskaya's «Ex-archaism», Vasil Zharnasiek's «The Museum Named after Me», p.18); Alena Atrashkievich-Zlatkavich, Alesia Bieliaviets, Alina Budzievich (Arkadz Anischyk's master class «Dali and Picasso», «Art Miami New York», p.19).
The *M-Project* has to do with the artistic reflection of the last great war, the 70th Victory anniversary in which was celebrated this year — «War. Faces and Works of Art». article Barys Krepak analyzes the festive exhibition «70 — Victory!» organized by the Belarusian Artists Union (Through the Light of the Years, p.20). From Venice to Trastsianets — Alesia Bieliaviets holds a substantial talk with Kanstantsin Kastsiuchenka (p.22). Natallia Garachaya looks at Anastasiya Gancharova's project «Calculate. Multiply» (Multiplication with the Minus Sign, p.25). Irina Travina (Popular memory, p.26) and Zhana Lashkievich (As you sow you shall mow, p.27) reviews the production of The Tribunal after Andrey Makayonak's play at the New Drama Theatre, director Sirgey Kulikowski. Yury Ivanowski analyzes the play Do Not Leave Me Alone... by Aliaxey Dudaraw at the Yakub Kolas National Drama Theatre (Girls from the Ballad, p.28). Zhana Lashkievich talks about Grandad by Viachaslaw Panin at the Republican Theatre of Belarusian Drama (The Life that Was Taken Away, p.29).
The *Theme* is Sviatoslav Richter's 100th anniversary. The Belarusian Trace of the Legendary Pianist — by Sviatlana Bierastien (p.30).
Alesia Bieliaviets intraduced the *round-table discussion* of the exhibition «Minsk. Non-conformism of the 1980s» at the Ў Gallery. (Non-conformism of the 1980s. Terminology and Chronology, p.34).
The *Cultural Layer* rubric begins with Siargey Shapran's article Vasil Bykaw's Art Gallery (p.38). Mikhail Valodzin tells amusing stories about Minsk, and one of them is on the pages of the magazine – The Old Hotel, or a Story about the Memorial Plaque that Is Not Yet There (p.40). Volha Brylon in her article The Belarusian Brigade Is Our Comrade-in-arms explains to the reader the essential though difficult role of art in the war time and talks about the Gomel front brigade of artistes (p.42).
The scholar of art Siargey Kharewski and the photographer Siargey Zhdanovich invite the reader to take part in the next Walk about the Town. (The Blossoming May of Rushchyts, p.46).
Traditionally, the publication is concluded with the *Generation NEXT* rubric. Natallia Garachaya introduces the young artist Katsia Smuraga (p.48).

Каця **Смурага**

Наталля Гарачая

Два чалавекі заўсёды прысутнічаюць у кожным здымку –
фатограф і глядач.
Энсэл Адамс, фатограф



Нарадзілася ў Віцебску ў 1990 годзе. Скончыла Санкт-Пецярбургскі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў па спецыяльнасці «мастацтвазнаўства». Жыве і працуе ў Мінску.

У адказ на выбуховую дынаміку развіцця сучаснай візуальнай культуры мастацкая фатаграфія працуе над катэгарызацыяй візуальнага, фактычных (не выдуманых) вобразаў і існуе ў наш час не толькі як спосаб успрымання рэальнасці, але і як сродак яе фармавання. Страх смерці і невытлумачальнага прымушае нас адгароджвацца ад рэальнасці з яе ашаламляльнымі прасторамі. Боязь быць як усе, быць шараговым спрыяе глыбокай працы над сабой і спробам адшукаць асаблівасці ў надзённым руху жыцця, вылучаць непадобнае. Патрэба ў індывідуальнасці і адэкватнай ацэнцы самога сябе вымушае нас углядацца ў іншых, ацэньваць, параўноўваць, шукаць падабенства з сабой і сваім досведам, адкрываць для сябе новыя рысы, натхняцца, пашыраць свае катэгорыі прыгажосці і вобразнасці. Нядзіўна, што тэма адчужэння і, як адказ на яе, тэма канстатацыі гармоніі натуральнасці чалавечай сутнасці становяцца неад'емнай часткай мастацтва. У постсавецкай рэчаіснасці з яе сацыяльнай раз'яднанасцю і стратай жыццёвых арыенціраў гэтыя праблемы набываюць яшчэ больш яркае гучанне. Мы па-ранейшаму шукаем сябе, углядаючыся ў іншых.
Каця Смурага з 2007-га ўдзельнічае ў выставах, яе фотаздымкі аздабляюць часопісы і артыкулы. Кацярына адмаўляецца ад прыналежнасці да наватарскіх пазіцый у фатаграфіі. Карыстацца ўжо наладжанай мовай у рамках вызначаных традыцый — яе выбар, але персанальны погляд пакідае аўтарскі след паўсюль.
Хуткаплыннасць прыгожых момантаў, якія мы так шануем, чакаем, мэтанакіравана ствараем, пакідае адчуванне неідэальнасці свету. Фатаграфія — адзін са спосабаў вырваць з тканіны рэальнасці эмацыйна ці тэматычна маркіраваныя вузлы і замарозіць, выявіць іх. «Дзялянка фатографа — бесперапынна знікаючыя рэчы. І калі яны сыходзяць, ніякая вынаходлівасць, нішто на свеце не прымусіць іх вярнуцца», — сцвярджае Анры Карцье-Брэсон.
Фатаграфія робіцца інструментам псіхатэрапіі, індыкатарам, даследаваннем унутраных перажыванняў, якія цяжка паддаюцца вербальнаму аналізу, а таму пераболыпыць працэс фатаграфавання цяжка. «Фатаграфія нашмат эфектыўней кажа пра тое, што не ўвайшло ў кадр, — нябачнае, інтэрпрэтацыі і семантычныя акцэнты, якія злёгку пазначаны», — сцвярджае Каця. Кацярыніны фотаздымкі, быццам адмыслова створаныя для таго, каб ілюстраваць ціхамірны вобраз чалавека-асобы, абрастаюць персанальнымі парафразамі, дзе ўжо, магчыма, ідылія замяняецца пачуццём самоты, чакання ці тугі. Нібы тыя ж сцэнкі, тыя ж эпізоды — дзяўчына з сеткай, парачка на канапе, светлавалосая кабета ля хвалістага марскога ўзбярэжжа — пачынаюць нагружацца дадатковым сэнсам, часам несвядома трывожным ці гарманічным ды казачным. Падобныя фармулёўкі перапаўзаюць ва ўяўныя подпісы да партрэтаў, без таго ўжо напампаваныя аўтарскімі эмоцыямі. Фотаздымак як мастацтва прысутнасці дае магчымасць гледачам сфармаваць уласнае ўспрыманне выявы, даць ёй новыя характарыстыкі, стварыць заўсёды ўнікальную сітуацыю ўзаемаўплыву: мастак-твор-глядач.
Уся гэтая фабула пераўтварэння вырастае, мабыць, з адчування, што нельга заміloўвацца ці абурацца паасобку, па-за гістарычнымі ды персанальнымі кантэкстамі. І ўсё ж такі прыкметна: да пэўных узроставых межаў мастак прыходзіць з тым жа наборам экзістэнцыяльных пытанняў, што і большасць думаючых людзей, хоць лібералаў, хоць кансерватараў, хоць саміх па сабе.

У «Мастацтве» № 4 за 2015 год у змесце трэба чытаць «Андрэй Масквін». Прыносім прабачэнні аўтару.



Каця Смурага. Іра. Мінск. Фота. 2015.

Прэм'ера спектакля «Дзед» Вячаслава Паніна адбылася ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі напярэдадні 70-годдзя Вялікай Перамогі. «Дзед» — рэжысёрскі дэбют акцёра Дзяніса Паршына.
На здымку: Дзед — заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь Валянцін Салаўёў, баявы сябра Сцяпан — Дзмітрый Давідовіч.

Фота Сяргея Ждановіча.

Аформіць падпіску на «Мастацтва» можна ў тым ліку на сайце belpost.by (раздзел «Інтэрнэт-плацяжы»).

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582.

